

# MILLARS



**VIRGEN, MADRE, REINA Y ABOGADA.  
IMÁGENES CONCEPTUALES DE MARÍA**



**LVII 2024/2**

**ESPAI I HISTÒRIA**

# **MILLARS**

REVISTA MILLARS. ESPAI I HISTÒRIA. -T. 1 (1974). -Castelló de la Plana:  
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-

v.; 25 cm

És continuació de: Millars

Descripció basada en: n.17 (1994)

ISSN 1132-9823

I.Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat  
Jaume I

29 TOMO LVII (2024/2)

**Direcció:** Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)

**Secretaria Editorial:** Cristina Fonseca Ramírez (Universitat Jaume I)

### **Consell de Redacció:**

Josep Benedito (Universitat Jaume I); Maria Bonet (Universitat Rovira i Virgili); Françoise Crémoux (Université Paris 8); Joan Manuel Marín (Universitat Jaume I); Carles Rabassa (Universitat Jaume I); Claudia Rosas (Pontificia Universidad Católica del Perú); Patricia Solis (Arizona State University)

### **Consell Assessor:**

Pedro Barceló (Universität Postdam); Walther Bernecker (Universität Erlangen-Nürnberg); Aura Margarita Calle (Universidad Tecnológica de Pereira); Manuel Chust (Universitat Jaume I); Gloria Espigado (Universidad de Cádiz); Carmen María Fernández Nadal (Universitat Jaume I); Juan José Ferrer (Universitat Jaume I); Antoni Furió (Universitat de València); Paola Galetti (Università di Bologna); Antonio Gil Olcina (Universitat d'Alacant); Angeles González (Universidad de Sevilla); Robert Kent (California State University); Ana María Leyra (Universidad Complutense de Madrid); Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga); Víctor Mínguez (Universitat Jaume I); Enrique Montón (Universitat Jaume I); Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I); Luis Sánchez Ayala (Universidad de Los Andes); Javier Soriano (Universitat Jaume I); Christopher Storrs (University of St Andrews); Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

---

- CARHUS Plus+ - CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) - Dialnet - DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Jurídicas) - IN-RECS (Índice de impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales) - ISOC Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC) - Latindex - MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes) - RACO (Revistes Catalanes amb Accés obert) - REGESTA IMPERII: Akademie der Wissenschaften und der Literatur - RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas) - Ulrich's

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Millars>

<http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2024.57>

---

*Millars. Espai i Història* no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats. Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

---

Dipòsit legal: CS-84-96

---

Disseny: Espai Paco Bascuñán-[www.espaciopacobascunan.com](http://www.espaciopacobascunan.com)

Impressió: Ulzama Digital [www.ulzama.com](http://www.ulzama.com)

---

Foto de portada: *Virgen de la Rosaleda*. Stefano da Verona, ca. 1430. Worcester Museum.



Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifiqui l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquest mateixa llicència.

La publicació de Millars. Espai i Història compta amb el suport del Vicerectorat d'Investigació per la seva edició.

## Dossier

**MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ Y CRISTINA IGUAL (COORDS.)**

### **VIRGEN, MADRE, REINA Y ABOGADA. IMÁGENES CONCEPTUALES DE MARÍA**

**MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ**

PRESENTACIÓN.....9

**MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA**

San Lucas como pintor: retratista de la Virgen

Saint Luke as a painter: portrait painter of The Virgin Mary.....13

**VICENT F. ZURIAGA SENENT**

Los tipos iconográficos de la Virgen de la Merced

The iconographic type of our Lady of Mercy.....41

**MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ I ÀNGEL ENRIQUE SALVO-TIERRA**

La Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María

The Madonna of Humility and the Madonna of The Rose Garden.

An introduction to the study of plants in the images of Mary.....75

**C. MONTIEL SEGÚ BALAGUER**

La visualidad de la música en el *packaging* de los discos. Los tipos iconográficos de María en las portadas de los álbumes musicales

The visuality of music in the packaging of records. The iconographic types of Mary on the covers of musical albums.....111

## Estudis

**JOAN LLUIS PORCAR ORIHUELA I NARCÍS TENA SALES**

La repressió franquista contra les dones dels Ports: Violència, control i sotmetiment

Franco's repression of women in Els Ports: Violence, control and subjugation.....139

**OLGA GARCÍA-DEFEZ**

Relaciones intermediales entre música y cine: Carmen Amaya en la pantalla del periodo republicano

Intermediary relations between music and cinema: Carmen Amaya on the screen during the republican period.....179

**SANTIAGO DE LUXÁN, MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ I**

**LIA RIPPER SOTO**

Aproximación a la iconografía del político ilustrado Pedro Rodríguez de Campomanes. El retrato de Lía Ripper para la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria

Approach to the iconography of the illustrated politician Pedro Rodríguez de Campomanes. The portrait of Lía Ripper for the Sociedad de Amigos del País de Gran Canaria.....205

**JUDIT ECHEVARRÍA I MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ**

¿Mujeres travestidas, heroínas o piratas?: una comparación entre Anne Bonny, Mary Read y Hannah Snell a través de la literatura y el grabado en el siglo XVIII

Cross-dressing women, heroines or pirates?: a comparison between Anne Bonny, Mary Read and Hannah Snell through literature and engraving in the 18th Century.....231

# Dossier

**María Elvira Mocholí y Cristina Igual**  
Coordinadoras

## ***Virgen, madre, reina y abogada. Imágenes conceptuales de María***

### **MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ**

PRESENTACIÓN

Virgen, madre, reina y abogada. Imágenes conceptuales de María

### **MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA**

San Lucas como pintor: retratista de la Virgen

### **VICENT F. ZURIAGA SENENT**

Los tipos iconográficos de la Virgen de la Merced

### **MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ Y ÀNGEL ENRIQUE SALVO-TIERRA**

La Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María

### **C. MONTIEL SEGÚI BALAGUER**

La visualidad de la música en el packaging de los discos. Los tipos iconográficos de María en las portadas de los álbumes musicales



## PRESENTACIÓN

### **Virgen, madre, reina y abogada. Imágenes conceptuales de María**

**MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ**  
(Universitat de València)

Desde su declaración como *Theotokos*, la veneración a la madre de Dios fue en aumento, así como las imágenes que la representaban. Pero la maternidad divina de María, si bien es la principal prerrogativa que el cristianismo otorga a la mujer que fue elegida para encarnar al Hijo de Dios, no es la única. Ser la madre de Cristo también le valió la condición de Reina del Cielo; e, igualmente, María destacó sobre el resto de las mujeres por su virginidad perpetua y por su inmaculada concepción. Todo ello la convirtió en la más efectiva abogada e intercesora por el género humano ante su Hijo.

Así pues, más allá de las imágenes de carácter narrativo, en las que María actúa en función de la misión redentora de su Hijo, existen tipos iconográficos exclusivamente marianos en los que la Virgen se erige en principal e, incluso, único agente y en los que Cristo ejerce de mero atributo de su madre. Estos tipos, de carácter conceptual y simbólico,<sup>1</sup> se fundamentan en aspectos de naturaleza teológica y enaltecen a María desde alguna o varias de sus condiciones: como madre de Dios, reina, virgen e intercesora, pero también como dolorosa, orante, humilde o combatiente. Del mismo modo, junto a la tipología iconográfica, cabe tener en cuenta un aspecto casi exclusivo de la visualidad mariana, junto con la cristológica, en el ám-

<sup>1</sup> Para más información sobre las representaciones conceptuales, GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009), *Iconografía e iconología (2). Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro.

bito del arte religioso. Se trata de las advocaciones, que pueden dar lugar a imágenes con identidad iconográfica propia.

Estas imágenes han sido objeto de estudio en el proyecto de investigación "Los tipos iconográficos conceptuales de María" (GV/2021/123), dirigido por quien firma, coordinadora del presente dossier "Virgen, madre, reina y abogada. Imágenes conceptuales de María". El objetivo fundamental del proyecto era la sistematización y análisis de los principales tipos marianos de carácter simbólico, algunos de cuyos resultados ven la luz en varios de los artículos que forman parte del presente dossier.

En primer lugar, el artículo de María Montesinos, "San Lucas como pintor: retratista de la Virgen", pretende llevar a cabo un estudio de la continuidad y variación del tipo de san Lucas como pintor, diferenciándolo del tipo de san Lucas retrata a María, con el que comparte fuentes. Pese a su estrecha relación con el tipo iconográfico mariano, la autora establece la individualización del tipo lucano y estudia su historia en relación con su contexto histórico y cultural. Así pues, el exhaustivo análisis iconográfico que permite clasificar las imágenes estudiadas en los dos tipos mencionados se completa con una aproximación a la interpretación iconológica del tipo de san Lucas.

Un propósito similar persigue el artículo de Vicent Zuriaga, "Los tipos iconográficos de la Virgen de la Merced". En este caso, no obstante, al aspecto iconográfico de la visualidad mariana se une al de la advocación. La Virgen de la Merced, propia de la orden del mismo nombre, presenta unas características iconográficas que permiten individualizarla como un tipo en sí mismo, más allá del nombre que recibe. Sin embargo, hasta la conformación del mismo, la advocación mencionada ha sido aplicada a imágenes pertenecientes a otros tipos, como María Regina, la Virgen de la Leche o la Virgen de la Misericordia, que han llegado a confluir, en algunos casos, con el tipo de la Virgen de la Merced. Así pues, el artículo plantea una historia de la tipología iconográfica asociada a la orden mercedaria desde sus inicios hasta época contemporánea.

Los estudios iconográficos y visuales, por otro lado, se caracterizan por su enfoque interdisciplinar, como pone de manifiesto el artículo firmado por la historiadora del arte María Elvira Mocholí y el botánico Enrique Salvo en torno a dos tipos iconográficos característicos del final de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna, "La Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María". A la vez que se lleva a cabo un estudio de la continuidad y variación de ambos tipos, el principal propósito de este trabajo es identifi-

car, analizar e interpretar las especies vegetales presentes en una selección de imágenes de cada uno de ellos.

La visualidad contemporánea es objeto de estudio en el artículo de Montiel Seguí, "La visualidad de la música en el *packaging* de los discos. Los tipos iconográficos de María en las portadas de los álbumes musicales". El texto se centra, concretamente, en la tradición cultural mariana rastreable en imágenes como las de las portadas de algunos discos. La autora ha identificado los tipos iconográficos –y, en ocasiones, las obras concretas– subyacentes en ellos.



# **SAN LUCAS COMO PINTOR: RETRATISTA DE LA VIRGEN**

## **SAINT LUKE AS A PAINTER: PORTRAIT PAINTER OF THE VIRGIN MARY**

**MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA**

(Universitat de València)

### **RESUMEN**

San Lucas ha sido comúnmente representado acompañado del toro, siendo este su principal atributo identificativo. No obstante, las leyendas surgidas a raíz de los movimientos iconoclastas dotaron a san Lucas de la consideración de pintor, lo que se tradujo visualmente en su representación. Aunque el tipo iconográfico de «San Lucas retrata a la Virgen María» surgió en el medievo, su amplia representación llevaría a la creación de uno nuevo «San Lucas como pintor». En este último tipo, el evangelista se representa en el que el acto de pintar o sosteniendo la propia efigie de María, características que pasarían a ser sus atributos identificativos. El estudio de estas traducciones visuales mediante el método iconográfico-iconológico permite, no solo explicar el origen del tipo de «san Lucas como pintor» y su delimitación con respecto a «san Lucas retrata a la Virgen María» a partir de la continuidad y variación de las imágenes, sino entender la función de dichas representaciones: defender las imágenes frente a los movimientos iconoclastas y colaborar a mejorar la consideración de la actividad artística.

**Palabras clave:** San Lucas, Virgen María, Iconografía, Retrato de María.

### **ABSTRACT**

Saint Luke is frequently depicted in the company of a bull, which serves as his primary identifying attribute. However, the legends that arose as a result of the iconoclastic movements attributed to Saint Luke the status of a painter, which was reflected visually in his depiction. On the basis of these premises, the present study aims to explain the origin of the iconographic type of Saint Luke as a painter, linking the written sources to the visual ones, as well as delimiting the type with respect to that of Saint Luke's portrait of Mary.

**Key words:** JSaint Luke, Virgin Mary, Iconography, Portrait of Mary.

Esta investigación se enmarca en el proyecto "Los tipos iconográficos conceptuales de María", financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencias y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana (GV/2021/123)

## **RESUM**

### **SANT LLUC COM A PINTOR: RETRATISTA DE LA VERGE**

Sant Lluç ha estat comunament representat acompanyat del bou, sent aquest el seu principal atribut distintiu. No obstant això, les llegendes sorgides a partir dels moviments iconoclastes dotaren a sant Lluç de la consideració de pintor, la qual cosa es va traduir visualment en la seua representació. A partir d'aquestes premisses, el present estudi té per objectiu explicar l'origen del tipus iconogràfic de sant Lluç com a pintor, relacionant les fonts escrites amb les visuals, així com delimitant el tipus respecte al de sant Lluç retratant a Maria.

**Paraules clau:** Sant Lluç, Verge Maria, iconografia, retrat de Maria.

El tema de san Lucas representado como pintor ha sido objeto de estudio para la academia, especialmente centrada en dilucidar si el evangelista era un fiel autorretrato del artista que lo representa en su obra. Dicho tema tuvo especial resonancia entre los pintores europeos, quienes quisieron, en muchos casos, autorretratarse en la figura del evangelista, imágenes frecuentes a partir del siglo XVI, cuando la profesión de pintor adquirió mayor relevancia, al tiempo que el auge de las academias ponía en peligro los gremios dedicados a san Lucas y su imagen.<sup>1</sup> El hecho de autorretratarse fue común desde el siglo XV, como muestra Vasari en sus *Vidas* (1568). Sin embargo, no es este el tema que nos ocupa, sino la representación de dicho evangelista como pintor, consideración fruto de las fuentes escritas que recogen la leyenda que le atribuye la autoría del retrato de la Virgen María. Si bien parece que san Lucas honró la pintura con su ejercicio, también se ha entendido que realmente fue la Virgen quien encarnó dicho arte a modo de revelación cristiana.<sup>2</sup> Dicho argumento sirvió para defender las imágenes de los movimientos iconoclastas, lo que propició en un principio la aparición de dicha leyenda y fuentes, así como, más tarde, el auge de la representación visual de san Lucas retratando a la Virgen María y san Lucas como pintor.

1 VERSTEGEN, Ian (2008), "Between Presence and perspective the Portrait-in-a-Picture in Early Modern Painting", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 71 pp. 518-519.

2 VERSTEGEN, "Between Presence", p. 519.



Fig. 1. *San Lucas retrata a la Virgen María*, ca. 1320-1345, Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, cod. lat. III, III, fol. 166v.

San Lucas evangelista ha sido tradicionalmente identificado mediante un toro o novillo por dos razones. Por un lado, el relato de la visión de Zacarías –padre de san Juan Bautista– en el templo, ya que en dicho lugar tenían lugar los sacrificios de animales. Por otro, este animal representa a dicho evangelista en el tetramorfos, tal y como dicta el Apocalipsis (4,7) y se referencia en el Antiguo Testamento: «Y cada uno tenía cuatro caras: la primera era cara del querubín, la segunda una cara de hombre, la tercera una cara de león y la cuarta una cara de águila» (Ez 10,14). Estas fuentes fueron reforzadas durante el medievo por autores como Guillermo Durando,<sup>3</sup> así como por las innumerables imágenes que representan

3 Guillermo Durando en *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286) explica: «Lucas vero vitulus est, eo quod a Zacharia sacerdote inchoavit, et Christi passionem et hostiam specialius pertractavit. Vitulus enim est animal sacerdotum sacrificiis aptum. [...] Per hunc quoque figuratur Christus, qui fuit pro nobis vitulus immolatus» [Lucas es el toro, porque inicia su libro hablando del sacerdote Zacarías y ha tratado más ampliamente que los otros la Pasión. Porque el toro es el animal más apropiado para los sacrificios de los sacerdotes (...). El toro es la figura de Cristo que fue inmolado por nosotros] (III, 9, p. 24). DURAND, Guillermo (1859), *Rationale Divinorum Officiorum*, Apud Jasephum Dura Bibliopolam, Nápoles.

a dicho evangelista acompañado de un toro. Sin embargo, en ocasiones, las concreciones visuales del evangelista quisieron enfatizar sus facetas como evangelista, médico y pintor mediante otros atributos. La presencia de libros suele hacer referencia a su ejercicio como evangelista, pero en ocasiones también a su práctica médica, reforzada por algún objeto científico como la esfera armilar. En cuanto a san Lucas como pintor, son varios los atributos que lo acompañan, de entre los que destaca el retrato de la Virgen María que se le atribuye. A partir de estas premisas, el presente estudio tiene como objetivo explicar el origen del tipo iconográfico de «san Lucas pintor», relacionando las fuentes escritas con las visuales, así como delimitando el tipo con respecto al de «san Lucas retrata a María».

### ORIGEN Y FUENTES

La consideración de san Lucas como pintor se apoya en varias razones: haber retratado a la Virgen María, ser médico y su Evangelio. Por un lado, las fuentes escritas que hacen referencia al evangelista como pintor, tal y como se recoge en el *Menologion* de Basil II (ca. 1000), donde se le describe como «médico de oficio y pintor»,<sup>4</sup> o en el *Synaxarion* de la Iglesia Constantinopla, en el que se dice que había sido «médico de oficio y gran experto en el arte de la pintura».<sup>5</sup> Se ha creído que su consideración como pintor viene de la idea de que era médico,<sup>6</sup> ya que la creencia de que algunas reliquias poseían propiedades curativas pudo motivar al evangelista a retratar tanto a la Virgen como a su hijo.<sup>7</sup> Por este motivo, autores como Metaphrastes recogieron dicha consideración:

«empleando cera y colores, primero transmitió, en forma de un icono que aún hoy se honra, el modelo de la naturaleza encarnada de Cristo, así como la imagen de la mujer que lo dio a luz y le dio su naturaleza encarnada, porque pensó que no quedarían satisfechos los que desearan ver una imagen y patrón fruto de un gran cariño».<sup>8</sup>

4 Basilio II, *Menologion*; PG 117, 113. *Akolouthia* del 18 de octubre.

5 *Synaxarium CP*, 147-148. Cit. BACCI, Michele (2000), "With the Paintbrush of the Evangelist Luke", en VASILAKE, Maria (ed.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Skira, Milán, n. 17.

6 RAYNOR, Rebecca (2015), "The shaping of an icon: St Luke, the artist", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 39:2, p. 170.

7 RAYNOR, "The shaping", p. 170.

8 Symeon Metaphrastes, *Menologion, Praise of St. Luke*, 6; PG 115, 1136.

Eörsi apunta que la primera fuente occidental que nombra a san Lucas como pintor es el tratado dedicado al culto de las imágenes milagrosas de Roma que Nicholas Maniacutius (Papa Eugenio III) escribió en la década de 1140.<sup>9</sup> En este se explica que, tras la ascensión de Cristo, se pidió a Lucas que pintara una imagen de su memoria, la cual dibujó, si bien tomando color de manera sobrenatural, dejando a la Virgen y los discípulos sorprendidos por su realismo.<sup>10</sup> Pero, en este caso, el evangelista retrata a Cristo, no a la Virgen, tal y como explica santo Tomás de Aquino, a cuyo texto se atribuye la principal difusión por occidente de la leyenda de «san Lucas pintor»:<sup>11</sup> «Los Apóstoles, por íntimo instinto del Espíritu Santo, legaron a las iglesias algunas tradiciones que no consignaron en sus escritos (...) Por eso se cuenta que San Lucas pintó una imagen de Cristo, que se conserva en Roma».<sup>12</sup> Por otro lado, la elección de san Lucas como retratista de María se apoya mayoritariamente en su Evangelio, ya que incluye detalles de las vidas de Cristo, especialmente de su infancia, y la Virgen que no se encuentran en los otros Evangelios, razón por la que pudo haber conocido mejor sus vidas.<sup>13</sup> No obstante, Eörsi considera que este argumento es demasiado ingenuo como para ser el motivo de su elección, siendo más convincente su narración de la Anunciación.<sup>14</sup>

Sin embargo, el principal motivo por el que san Lucas se representa como pintor es la atribución del retrato de la Virgen María o su *vera* efigie. Si bien dicho retrato no puede considerarse una imagen *acheiropoietos* (no hecha por las manos),<sup>15</sup> su atribución al evangelista, para el cual se

9 EÖRSI, Anna (2003), "The incarnation of the word and of the form. Some thoughts about St Luke the painter, and about some painters of St Luke", *Acta Historiae Atrium*, n° 44, p. 48.

10 EÖRSI, "The incarnation", p. 48.

11 GONZÁLEZ, Pilar (2018), "San Lucas, pintor de la Virgen María y su repercusión iconográfica", en PAZ AMÉRIGO, Pablo de y SANZ EXTREMEÑO, Ignacio (coord.), *Eulogía. Estudios sobre cristianismo primitivo: homenaje a Mercedes López Salvá*, Escolar y Mayo, Madrid, p. 314.

12 "*dicendum quod apostoli, familiari instinctu spiritus sancti, quaedam Ecclesiis tradiderunt servanda quae non reliquerunt in scriptis, sed in observatione Ecclesiae per successionem fidelium sunt ordinate. (...) Unde et beatus Lucas dicitur depinxisse imaginem Christi, quae Romae habetur*" (S. Th. [47965] III, q. 25, a. 3 ad 4).

13 Durante la Iconoclasia, este detalle habría hecho que el argumento de los iconódulos fuera visto de manera más certera. RAYNOR, "The shaping", p. 168.

14 EÖRSI, "The incarnation", p. 47.

15 «concepto que acuña imágenes de representaciones "no pintadas", y por tanto especialmente auténticas, que pueden ser de origen celestial o resultado de una impresión mecánica acontecida durante la vida del modelo (...) lo componen representaciones "no pintadas", y por tanto especialmente auténticas, que pueden ser de origen celestial o resultado de una impresión mecánica acontecida durante la vida del modelo». BELTING, Hans (2009),



Fig. 2. *San Lucas retrata a la Virgen María*, 1435-1440, Rogier van der Weyden, Boston, Museo de Bellas Artes.

cree que posó en vida,<sup>16</sup> la dotó de un carácter divino que justifica su origen sagrado. Como apuntan diversas investigaciones, la leyenda surgió durante la controversia iconoclasta oriental (730-787 y 815-843)<sup>17</sup> como argumento a favor de las imágenes,<sup>18</sup> y no anteriormente, como también

"Imágenes milagrosas de origen celestial y retratos terrenales. La imagen de san Lucas y el original 'no pintado' en Roma y en Oriente", en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, p. 74.

16 DOBSCHÜTZ, Ernst von (1899), *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, pp. 267-280.

17 BOECKL, Christine, M. (2005), "The Legend of St. Luke The Painter: Eastern and Western Iconography", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n° 54, p. 9.

18 BACCI, "With the Paintbrush", p. 103.

se ha sugerido.<sup>19</sup> Esta debió basarse en una imagen ya existente,<sup>20</sup> ya que algunas tablas conservadas en Roma y Kiev parecen datar del siglo VI, aunque se desconoce a cuál de ellas haría referencia la leyenda.<sup>21</sup> No obstante, el testimonio más antiguo fue transmitido por Teodoro Lector en la *Historia Eclesiástica* (s. VI), donde cuenta que Eudoxia (esposa de Teodosio II) envió desde Jerusalén a Pulqueria (hermana mayor del emperador) «una imagen de la Madre de Dios pintada por el apóstol Lucas»,<sup>22</sup> dato que más tarde fue recogido por Nicéforo Calixto.<sup>23</sup> Aunque Dobschütz cuestiona su fiabilidad, ya que apunta que el pasaje que cuenta dicha historia fue añadido posteriormente,<sup>24</sup> el hecho de que dos de las tres iglesias marianas de Pulqueria poseyeran reliquias y en la tercera se venerara el icono de la *Hodegetria*, pudo propiciar la creación y difusión de la leyenda, ya que los tres valiosos vestigios –el manto, el cíngulo y el icono– procedían de Jerusalén.<sup>25</sup>

Esta leyenda fue recogida por fuentes escritas griegas desde el siglo VI y latinas desde el XII.<sup>26</sup> Más allá del pasaje de Teodoro Lector, el primer texto que menciona a san Lucas como retratista de la Virgen es el tratado *De Sanctarum Imaginum Veneration* (ca. 726), tradicionalmente atribuido a Andrés de Creta (660-740) y escrito poco antes de comenzar las controversias iconoclastas en el siglo VIII.<sup>27</sup>

«Del evangelista y apóstol Lucas todos sus contemporáneos dicen que con sus propias manos pintó a Cristo encarnado y la purísima Madre, y sus imágenes están conservadas en Roma, así se dice, con gran honor; y en Jerusalén ellas son exhibidas con meticolosa atención» (PG 97, 1304B-C).<sup>28</sup>

19 Cormack explica que la leyenda pudo originarse en torno al año 600, cuando las leyendas de los retratos no pintados de Cristo ya se habían difundido. CORMACK, Robin (2007), "Icons in the Life of Bizantium", *Icon*, Walters Art Gallery, Baltimore, p. 20.

20 BOECKL, "The Legend", p. 9.

21 BELTING, "Imágenes" p. 82.

22 CARMONA, Juan (2008), *Iconografía de los santos*, Akal, Madrid, p. 290.

23 GONZÁLEZ, "San Lucas", p. 313.

24 No obstante, Dobschütz cuestiona la fiabilidad del testimonio de Teodoro Lector, ya que apunta que el pasaje que cuenta dicha historia fue añadido posteriormente. DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, pp. 269-271.

25 BELTING, "Imágenes", pp. 81-82.

26 OLDS, Clifton (1990), "Jan Gossaert's 'St. Luke Painting the Virgin': A Renaissance Artist's Cultural Literacy", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 24:1, p. 89.

27 La atribución a Andrés de Creta ha sido recientemente cuestionada por Auzépy (1995, pp. 1-12, esp. 7). Cit. por BACCI, "With the Paintbrush", p. 80.



Fig. 3. *San Lucas recibe la Verónica de la Virgen María*, ca. 1370, Llorenç Saragossà, València, Museo de Bellas Artes San Pío V.

Concretamente, este autor describe al evangelista como *zoographos* o «el que pinta de la vida»,<sup>29</sup> reforzando la idea de que la Virgen posó en vida para ser retratada, tal y como Juan Damasceno expone en su *Epistola ad Theophilum Imperatorem de Sanctis et Venerandis Imaginibus*: «*Enimvero divinus Lucas apostolus et evangelista divinam ac venerabilem castissimae*

28 «*Lucam apostolum et evangelistam omnes illius temporis dixerunt propriis pinxisse minibus et ipsum incarnatum Christum, et ipsius intemeratam Matrem, et illorum imagines in urbe Roma servari in convenienti gloria, et in Jerusalem quoque diligenti cura expositas ipsas dicunt*» (PG 97, 1304B-C).

29 RAYNOR, "The shaping", p. 167.

*Deimatrix Mariae Hierosolymis adhuc in carne viventis, et in sancta Sion morantis imaginem, temperantis coloribus in tabella expressit, posterisque velut in speculo contuendam reliquit*» (PG 95, 350). Sin embargo, no fue el único texto en el que este autor hizo referencia a la leyenda, ya que en *De Sacris imaginibus adversus constantinum Cabalinum*, también menciona al evangelista como aquel que retrató a María: «*Videsis et sanctum evangelistam ac apostolum Lucam; nonne is pretiosum intemeratissimae semperque virginis Mariae imaginem pinxit*» (PG 95, 321C). Semejantes consideraciones ofrecen los textos de Esteban de Constantinopla,<sup>30</sup> Pseudo-Damasceño<sup>31</sup> y Jorge el Monje o Hamartolos, quien en *Chronicon IV* explica: «*una imagen de la más pura y aun viviente Madre de Dios*».<sup>32</sup>

A partir del siglo XIII encontramos menciones a la leyenda en los textos latinos, tal y como atestigua Jacopo de la Vorágine en *La leyenda de oro*: «pintó San Lucas Evangelista, viviendo la Virgen, algunas imágenes suyas: una de ellas está hoy día en Roma, en la Iglesia de Santa María la Mayor, en la cual se echan de ver las facciones de la Virgen y cuanto se parecía la madre a su hijo».<sup>33</sup> En el siglo XIV, Nikephoros Kallistos Xanthopoulos pudo contar no menos de setenta iconos pintados por Lucas, con igual número de retratos pintados de la Virgen y el niño juntos y la Virgen sola.<sup>34</sup>

Si bien parece que hubo unanimidad respecto a la autoría del retrato, el descontento frente a la leyenda introdujo la intervención de la Virgen, quien habría terminado su propia efigie, o incluso del Espíritu Santo, adquiriendo así la obra una entidad todavía superior.<sup>35</sup> Respecto al cuestionamiento de la leyenda, Réau apunta que en *Los hechos de los Apóstoles* no se menciona que Lucas fuera pintor, además de que la pintura estaba prohibida a los

30 En su *Vida de San Esteban*, escrita a comienzos del siglo IX, habla del «*et illa castissimae Deiparae imago, quam a Luca evangelista depictant, Jerosolymis ad Theophilum missam fuisse memoriae proditum est*» [icono de la purísima Madre de dios enviado por Lucas desde Jerusalén a Teófilo] (PG 100, 1085A-1086).

31 «*Videsis et sanctum evangelistam ac apostolum Lucam; nonne is pretiosum intemeratissimae semperque virginis Mariae imaginem pinxit*» (Pseudo-Damasceño, *De sacris imaginibus adversus Constantinum Cabalinum V*, 6; PG 95, 321).

32 «*Est insuper ab apostole evangelistaque Luca expressa castissimae Dei Genitricis tunc adhuc viventis sancta imago*». George Hamartolos, *Chronicon*, IV, 248; PG 110, 920.

33 VORÁGINE, Santiago de la (1999), *La leyenda dorada (I)*, Alianza, Madrid, p. 188.

34 RAYNOR, "The shaping", p. 165.

35 BELTING, "Imágenes", p. 75.

judíos.<sup>36</sup> Por este motivo, puede que la atribución del retrato a san Lucas fuera fruto de la confusión de su persona con un pintor florentino del siglo IX llamado Luca.<sup>37</sup>

Aunque la leyenda de san Lucas prevaleció, no fue la única conocida. En Armenia, en un área de particular oposición a las imágenes, surgió una leyenda similar, pero con san Juan evangelista como protagonista. Esta historia se recoge en un texto atribuido a Moisés de Corene (ca. 410-ca. 490), el cual se centra en la taumatúrgica del icono, o sus propiedades milagrosas.<sup>38</sup> Por otro lado, hubo otra leyenda que atribuyó el primer retrato de María a un pintor cuyo servicio habían encargado los Magos de Oriente.<sup>39</sup> La sesión de posado para el pintor encargado por los Magos, que Juan de Eubea describe en el texto de una homilía, también se ilustra como episodio en miniaturas del siglo XI.<sup>40</sup> Sin embargo, la leyenda de san Lucas pintor subsistió como uno de los fundamentos relevantes para la interpretación del icono como retrato histórico.<sup>41</sup> Concretamente, la *Narratio de rebus persicis*, de finales del siglo VI, cuenta cómo, antes de dejar Belén, los tres Magos encargaron dicho retrato, ejecutando así la primera imagen cristiana, la cual sería instalada más tarde en el principal templo de la capital persa.<sup>42</sup>

## SAN LUCAS Y LA PINTURA

Tanto las leyendas como las fuentes escritas que las difundieron contribuyeron a la proyección visual del tema, la cual derivaría en diferentes tipos iconográficos que destacan la faceta de san Lucas como pintor. De entre ellos se puede destacar la representación de dicho evangelista retratando a la Virgen María, exhibiendo su retrato y portándolo como atributo identificativo.

36 RÉAU, Louis (2000), *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Barcelona, vol. 5, p. 263.

37 RÉAU, *Iconografía*, p. 263.

38 DASNABEDIAN, T. (1993), "L'histoire de l'icône de Hogeak' Vank'. Une attribution à moïse K'er't'ol", *Handes Amsorya*, n° 107, pp. 149-166. Cit. RAYNOR, "The shaping", p. 164.

39 ARANDA, Blanca (2019), *Una pintura sobre lámina de cobre con la representación de una "Virgen Hodigitria"*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Trabajo Final de Grado, p. 11.

40 DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, p. 143, n. 2.

41 BELTING, "Imágenes", p. 75.

42 BACCI, Michele (1998), *Il penello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, GISEM, ETS, pp. 78-96.

### **SAN LUCAS RETRATA A MARÍA**

El tipo iconográfico más frecuente representa a san Lucas evangelista retratando a la Virgen, quien posa para él como modelo o se le aparece a modo de visión. El evangelista suele situarse en posición de tres cuartos frente a un caballete que sostiene la tabla en la que realiza el retrato. La primera imagen de este tipo se encuentra en un manuscrito del siglo XI de Jerusalén (GOPJ, ms. Taphou 14, fol. 106v), en la que María y el Niño posan para san Lucas, quien les está retratando sobre una tabla. La presencia de la tabla está relacionada con la creencia de que dicho soporte procedía de una rama del árbol de la vida que el arcángel san Gabriel le ofreció a la madre de Jesús o bien que provenía de la mesa familiar fabricada por el mismo Jesús o de la utilizada en la última cena.<sup>43</sup> Generalmente, la Virgen posa sosteniendo al Niño, siendo retratados ambos, aunque hay variantes en las que tan solo posa la Virgen y es retratada como su «verónica» o respondiendo a otras tipologías. El retrato de Madre e Hijo se ha entendido como un intento de enfatizar el rol de la Virgen en la encarnación de Cristo,<sup>44</sup> como explica santo Tomás de Aquino: «El honor de la madre se dirige al hijo, porque aquélla es honrada a causa de éste».<sup>45</sup> Belting explica que no hay imágenes tempranas de María sin el Niño ya que el icono de la Virgen surgió a causa del Niño, pues no había otra posibilidad de representar a Dios hecho hombre que como niño en los brazos de su madre.<sup>46</sup> El patriarca Sergio mostró en el año 626 en las murallas de Constantinopla,<sup>47</sup> tal y como se recoge en la *Opuscula moralia*: «los santos iconos de la Madre de Dios, en los que el Salvador, representado como niño, era llevado en los brazos de la madre».<sup>48</sup> Si estas fueron las primeras imágenes de María, la leyenda de san Lucas se asociaba principalmente a la representación de medio cuerpo de la Madre y el Niño,<sup>49</sup> aunque Boeckl apunta que en las imágenes orientales la inclusión de Cristo en retratos de la Virgen parece haber sido atípica.<sup>50</sup>

43 GONZÁLEZ, "San Lucas", p. 318.

44 SMIRNOVA, E. (1997), "The veneration icons in Russian Iconography", *Journal of Medieval Art*, Belgrado, p. 123. Cit. BOECKL, "The Legend", p. 12.

45 «Ad secundum dicendum quod honor matris refertur ad filium, quia ipsa mater est propter filium honorada» (S.Th. [47980] Illa q. 25 a. 5 ad 2).

46 BELTING, "Imágenes", p. 83.

47 BELTING, "Imágenes", p. 83.

48 «at Sergius pontifex, sacras Dei genitricis imagines, quibus maxime infans quoque Salvator in ulnis Matris representatione, eum urbi tutament concilians, tum Barbaris ac hostibus consolationem, interitum ac fugam» (Comfebis, Auctar, II, 807; PG 106, 1337).

49 BELTING, "Imágenes", p. 83.

50 BOECKL, "The Legend", p. 12.



Fig. 4. *San Lucas retrata a la Virgen María*, ca. 1490-1501, Israel van Meckenem, Chicago, Art Institute.

Este tipo ofrece continuidad en el medievo, aunque la mayoría de las imágenes presentan variaciones respecto a las características principales, como es el caso de un misal del siglo XIV (ca. 1320-1345, Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, cod. lat. III, iii, fol. 166v) [fig. 1], en el que no se representa a la Virgen posando y el evangelista la retrata sin la presencia del Niño. Un leccionario del siglo XIV (ca. 1356-1360, Sinaí, Monasterio de Santa Catalina, cod.gr. 233, fol. 87v) ofrece una imagen semejante, pero añade la presencia de una figura alada que personifica la Sabiduría divina.<sup>51</sup> También el iluminador del misal de Neumarkt (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1182, fol. 91v) abordó el tema, pero con una notable variación en el retrato, ya que la Virgen es representada en la Crucifixión.

51 BOECKL, "The Legend", p.10.



Fig. 5. San Lucas, *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, 1503-1508, Jean Bourdichon, París, Bibliothèque nationale de France, Latin 9474.

La representación de este episodio aumentó a partir del siglo XV, coincidiendo con la amplia aceptación de la *Leyenda dorada*,<sup>52</sup> así como la aparición de variaciones del tipo. Dicha diversidad visual vino propiciada

52 BOECKL, "The Legend", p. 20.



Fig. 6. *San Lucas*, ca. 1602-1605, El Greco, Catedral de Toledo.

por la libertad que ofrecían las fuentes escritas, ya que tan solo se referían al hecho de que san Lucas retrató a María sin dar más detalles al respecto. En una ilustración de las *Horas de Malet-Lannoy* (ca. 1420-1440, Minnea-

polis, Walters Library, Ms. W. 281, fol. 17r), el evangelista se encuentra ya pintando el retrato, casi concluido, de la Virgen, quien posa frente al pintor con el Niño. Este esquema compositivo que sitúa al evangelista sentado prevaleció en numerosas obras, como vemos en las de Simon Marmion (ca. 1465-1470, Londres, British Library), Hermen Rode (1484, Lübeck, Sankt-Annem-Museum) y Colijn de Coter (1493, Vieure, Iglesia de San Luigi).

Sin embargo, la obra que tuvo mayor impacto fue la de Rogier van der Weyden (1435-1440, Boston, Museo de Bellas Artes) [fig. 2], la cual representa al evangelista arrodillado sosteniendo un papel en el que esboza el retrato mientras la Virgen lactante posa ante él. Boeckl apunta que van der Weyden quiso enfatizar el rol principal de la Virgen como portadora de Dios e intercesora,<sup>53</sup> por lo que la representó con el niño. Además, Mary W. Ainsworth considera que la elección de la Virgen de la leche pudo ser debido al culto a Nuestra Señora de Halle, el cual se practicaba en el pueblo natal del artista,<sup>54</sup> aunque Boeckl apunta a que la Virgen lactante indicaría a los fieles que ella era toda la fuente de alimento para la encarnación de su hijo.<sup>55</sup> No obstante, el aspecto más significativo de la obra de van der Weyden, ha sido destacado por Jean O. Schaeffer, quien, tras analizar la obra en su contexto, considera que es una de las primeras, sino la primera, que responde directamente a la iconoclastia protestante.<sup>56</sup>

Las obras de Dieric Bouts (1500, Llandygai, Gwynedd, Penrhyn Castle) y Jan Gossaert (ca. 1520, Praga, Národní Galerie) denotan la influencia de la obra de Roger van der Weyden en la representación de este tema. A pesar de la prevalencia del esquema compositivo de dicha pintura, hay obras que varían algunos aspectos, como el hecho de añadir el caballete y la tabla, elementos que ofrecen continuidad desde las primeras representaciones del tema, como vemos en una obra del Maestro de la Santa Sangre (ca. 1510-1520, Cambridge, Fogg Art Museum) y una miniatura del *Prayer Book of Queen Claude de France* iluminado por el Maestro de Claude de France (ca. 1517, Nueva York, Morgan Library ms. M.1166, fol. 2v).<sup>57</sup>

53 BOECKL, "The Legend", p. 26.

54 Cit. BOECKL, "The Legend", p. 26.

55 BOECKL, "The Legend", p. 26.

56 SCHAEFFER, Jean O. (1992), "Goassaert's Vienna 'Saint Luke Painting' as an early reply to protestant iconoclasts", *Notes in the History of Art*, vol. 12: 1, pp. 31-37.

57 Otras obras que muestran la continuidad del tipo son las de Hans Burgkmair (1507, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), Dirk Vellert (1526, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), Lancelloot Blondeel (1545, Brujas, Groeningemuseum), una miniatura de un *Libro de Horas* (ca. 1520, Nueva York, Morgan Library) y el escudo de armas del gremio de San Lucas de Amberes (ca. 1500-1549).

Aunque en la mayoría de los retratos la Virgen María se acompaña del Niño, numerosos libros de *Horas* del siglo XV representaron la Verónica de María, es decir, el retrato de su rostro. Ejemplo de ello son las *Horas de William Porter* (1420-1425, Nueva York, Morgan Library, ms. M. 105, fol. 35r) y las *Coëtiv Hours* (ca. 1443, Dublín, Chester Beatty Collection, W. 82, fol. 14v y fol. 271r). Si bien estas obras son del siglo XV, ya en el XIV encontramos la Verónica de María en un retablo de Llorenç Saragossà para la capilla del Gremio de Pintores y Carpinteros de la Iglesia de San Juan del Mercado de Valencia (ca. 1370, València, Museo de Bellas Artes San Pío V) [fig. 3]. Esta obra muestra a la Virgen suspendida en el aire portando el retrato de su rostro, el cual le entrega al evangelista que se encuentra arrodillado. La obra se completa con una cartela que contiene la siguiente inscripción: *Com feu la Verónica la quella Verge Maria se posa en sa cara*. Aunque en los otros tipos iconográficos prevalece la representación de la Virgen con el Niño, en este caso, María le entrega el retrato de su «vera efigie» o Verónica. Si bien la representación de este episodio es insólita, no lo fue la de la Verónica de María ni su ejecución por parte de san Lucas, como muestran las *Horas de Ana de Francia* (ca. 1470-1480, Nueva York, Morgan Library, M.677, fol. 29v) y otras *Horas* de semejante cronología (ca. 1480, Nueva York, Morgan Library, M. 330, fol. 9v). Además, en este último caso la ausencia del Niño se refuerza con la representación de la Anunciación en grisalla, lo que refuerza la maternidad de María y justifica el carácter divino de su retrato. Cabe añadir que la representación de la Virgen sola propició la variación de su tipología, en ocasiones representada leyendo, como en una obra de Vranck van der Stockt (s. XV, París, Louvre), u orando, como en la miniatura de unas *Horas* (ca. 1484, Nueva York, Morgan Library, MS M.1162, fol. 16r) o en un manuscrito de este siglo (s. XV, Londres, British Library, Harley 5328, fol. 16v). En el siglo XVI también se observa continuidad en la representación del retrato como Verónica de María en un *Libro de Horas* (ca. 1500, Nueva York, Morgan Library, H. 5, fol. 9r), imagen en la que la Virgen posa leyendo, así como en otra miniatura de este mismo siglo (ca. 1510, Nueva York, Morgan Library, M. 646, fol. 9v).

Por otro lado, otra variación del tipo fue la representación de un ángel que procede a coronar a la Virgen, como muestra la obra de Israhel van Mecenem (ca. 1490-1501, Chicago, The Illinois Institute of Art) [fig. 4] y un *Libro de Horas* del siglo XV (Londres, British Library, Add. 20694, fol.14), en las cuales el evangelista tan solo esboza el retrato aun sin color. La presencia del ángel ya la encontramos en una miniatura del *Rogozkoje Gospel* (s.XV, Recklinghausen, Ikonen-Museum Recklinghausen), pero en este caso cumple una función diferente, ya que parece indicar al evangelista cómo

proceder en la ejecución del retrato. Varias leyendas occidentales bajomedievales mantenían que san Lucas tan solo había comenzado algunas de las imágenes sacras «no pintadas», creyéndose que el evangelista había sido ayudado por un ángel, identificado como Gabriel.<sup>58</sup> Sin embargo, en la obra de Derick Baegert (ca. 1480-1485, Utrecht, Museum Catharijne Convent), el ángel aparece al fondo moliendo los pigmentos. Se ha entendido cierto paralelismo entre el proceso de creación de una pintura y la «encarnación», es decir, como san Lucas fue quien describió la encarnación detalladamente en su evangelio, también bajo sus manos la imagen de la Virgen se «encarnó».<sup>59</sup> De este modo, el milagroso origen de la pintura es una imitación del milagro de la encarnación: la intervención divina convirtió la pintura de Lucas en un *acheiropoietos*.<sup>60</sup> Por este motivo, en algunas obras el retrato tan solo aparece esbozado. Este es el caso de la obra de Maerten Heemskerck (ca. 1550-1553, Rennes, Musée des Beaux-Arts),<sup>61</sup> en la que no solo se enfatiza la actividad artística del evangelista, sino que también se acompaña del toro y otros atributos que aluden a la práctica médica.<sup>62</sup>

*La representación del ángel se hizo más frecuente en las representaciones del siglo XVI, como vemos en la obra de Jan Gossaert (ca. 1520, Viena, Kunsthistorisches Museum) en la que el ángel guía la mano de san Lucas, garantizando así la verosimilitud del retrato de María, quien se presenta ante ellos a modo de visión. Además, cabe destacar en esta obra la pre-*

58 BOECKL, "The Legend", p. 24. La leyenda fue introducida por Nicholas Maniacutius haciendo referencia al icono *Sancta Sanctorum* y por Gregorio de Kykkos en alusión a una *Hagiosoritissa*. MANIACUTIUS, Nicolaus (1709), *De Sacra imagine SS. Salvatoris*, pp. 321-325 y KYKKOS, G. (1950), "Description of the Kykkos monastery", *Kypriakai Spoudai*, n° 14, pp. 51-52. Cit. RAYNOR, "The shaping", p. 171. En el Alto Bizancio, la idea de la falta de preparación del artista era una cualidad deseable porque necesitaba ayuda divina, por lo que Lucas era considerado el autor ideal. RAYNOR, "The shaping", p. 171.

59 «He was the one to describe the incarnation; under his hands did the relevant image become 'incarnate'». EÖRSI, "The incarnation", p. 47-48.

60 EÖRSI, "The incarnation", p. 49.

61 Veldman realiza un análisis más detallado de esta obra. Vid. VELDMAN, Ilja M. (1974), "Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books", *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7: 2, pp. 91-100.

62 Sobre el suelo, en primer plano, yacen dos libros abiertos en los que se inscriben "Nicandro" y "Dioscórides" en griego, destacando la profesión médica del evangelista. Igualmente, la esfera armilar situada tras la Virgen era más propia de un médico que de un pintor en aquellos tiempos, cuando la posición de los planetas y las estrellas influía en la práctica médica. VELDMAN, "Maarten van Heemskerck", p. 98.

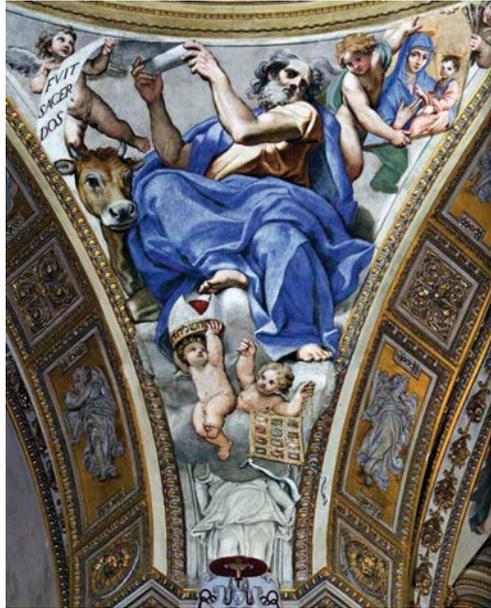


Fig. 7. *San Lucas*, 1622-1628, Domenicchino, Roma, Sant'Andrea della Valle.



Fig. 8. *San Lucas exhibe el retrato de la Virgen María*, 1562-1563, Guercino, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

sencia de Moisés sosteniendo las tablas con las leyes que prohibieron las imágenes grabadas que se sitúa al fondo.<sup>63</sup> Al igual que la leyenda fue usada en el siglo VIII para defender las imágenes ante la predominante iconoclasia, la obra de Gossaert podría representar una defensa del arte religioso frente a las acusaciones de idolatría de los reformistas, destacando el proceso milagroso mediante el que san Lucas creó el auténtico retrato de la Virgen.<sup>64</sup> Como excepción, en una miniatura de un Libro de Horas del siglo XVI (ca. 1510, New York, Morgan Library, MS M.250, fol. 17r), el ángel se sitúa tras la Virgen en lugar de tras el evangelista. También Jan de Beer (ca. 1505-1510, Milán, Pinacoteca di Brera) representó al ángel, aunque situándolo al fondo moliendo los pigmentos. Sin embargo, no siempre es un ángel quien prepara los pigmentos, sino que en otras ocasiones se representa un personaje masculino que realiza esta acción, algo que ya mostraba la pintura de Colijn de Coter (1493, Iglesia San Luigi in Vieuere) y que tuvo continuidad en el siglo XVI, como muestra la obra de Vasari (1565, Florencia, Basilica della Santissima Annunziata), en la que la propia Virgen extiende el dedo índice señalando el retrato, lo que se ha interpretado como un signo de inspiración.<sup>65</sup> Las obras de Niklaus Manuel (1515, Bern, Kunstmuseum Bern) y Frans Floris I (ca. 1560, Amberes, Royal Museum of Fine Arts) son ejemplos de la continuidad que tuvo esta variación.

A pesar de que en el siglo XVI la variación del tipo mediante la representación del ángel fue frecuente, en el siglo XVII perdió vigencia. La obra de Maerten de Vos (1602, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) muestra a un hombre moliendo pigmentos tras el evangelista, quien ejecuta un retrato de la Virgen y el Niño. Las fuentes escritas refuerzan el predominio de esta figura frente a la del ángel, ya que Antonio Enríquez Gómez –conocido como Fernando de Zárate–, en su comedia *El médico pintor San Lucas* (1675), concibió el personaje de Modorro con la función de moler los pigmentos: «Modorro: Què alegría! / voy à moler los colores / para pintar a la Reyna / de los Angeles, que Reyna / sobre los Coros mayores». <sup>66</sup> Sin embargo, el ángel moliendo los pigmentos también se mantuvo, aunque de manera cada vez menos frecuente, como vemos en una pintura

63 BOECKL, "The Legend", p. 28.

64 BOECKL, "The Legend", p. 28.

65 BOECKL, "The Legend", p. 29.

66 ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [ZÁRATE, Fernando de] (1675), *El médico pintor San Lucas*, fol. 8r. Otra referencia al quehacer de este personaje es: «Mod. [...] para moler resplandores / se दें roxo azul, y nieve / para pintar à MARIA, / que es de pecadores guía, / el cavallette se atreve / à competir peregrino / con el Athlante mayor; / que el lienzo superior / de este Retrato Divino / que mi amo ha de pintar [...] pues vamos afirmando / con el oleo la

del siglo XVII (Lima, Museo de Arte) y en una medalla de Kaspar Joseph Schwendimann (1775). *La pintura de Nuestra Señora de la Luz* (anónimo novohispano, siglo XVIII, México, Museo Nacional del Virreinato) presenta otra variación sobre la ayuda divina que recibió el san Lucas, ya que es la propia Virgen quien guía al evangelista en la ejecución de su retrato, tal y como dicta la leyenda de Nuestra Señora de la Luz.<sup>67</sup>

En los siglos XVII y XVIII se observa el predominio de la representación de la Virgen con el Niño, aunque esto da pie a variaciones como la del grabado de Francisco López (1633) que ilustra los *Diálogos de la Pintura* (1633) de Vicente Carducho. En esta imagen, san Lucas retrata a la Virgen y a Cristo adulto, a quienes observa el evangelista a modo de aparición. Si bien la visión de la Virgen como modelo para el pintor ya había sido incluida anteriormente, en estos siglos son abundantes las pinturas que la representan. Ejemplo de ello son las obras de Luca Giordano (1692, Brest, MBA), Pierre Il Mignard (1695, Troyes, Museo de Bellas Artes) y Jean Langlois (ca. 1699-1702), entre otras.<sup>68</sup> Cabe destacar la pintura de Giuseppe Antonio Petrini (s. XVIII, Zurich, Kunsthaus) por mostrar una visión de tan solo la cara de la Virgen en lugar de su representación completa. Igualmente, es destacable la obra de Simone Cantarini (ca. 1632-1648, Hampel Kunstauktionen) por no aparecer el retrato a la vista, pero sí la Virgen como visión de la que toma modelo para ejecutar el retrato. Por último, en el siglo XVIII se observa continuidad de la ausencia de la Virgen como modelo, como en la obra de Juan Correa (ca. 1669-1716, México, Iglesia de San Felipe Neri la Profesa), así como de la representación del retrato oculto al espectador, como vemos en las pinturas de Pietro Damini (ca. 1620, Padua, Iglesia de San Lucas) y Eduard von Steinle (1851, Reino Unido, Royal Collection Trust).

color, / asta que venga el Pintor, / vamos moliendo, y cantando: / Buela el pincel de Lucas Evangelista, / y al bolar va diciendo Ave Maria, / como al Sol ha pintado nos pinte al Alva / y estará la pintura llena de gracia, / y mirando a Maria diràn las gentes, / el Señor es contigo bendita eres». ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico*, fol. 10r.

67 CUADRIELLO, Jaime (2001), "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México DF., Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 130.

68 Otras obras en las que san Lucas toma como modelo la visión de la Virgen son: Filippo Paladini (ca. 1601, Palermo, Iglesia de San Giorgio dei Genovesi), Pierre Mignard (ca. 1612-1695, París, Louvre), Luca Giordano (ca. 1650-1955, Lyon, Museo de Bellas Artes), Domenico Piola (ca. 1681, Londres, British Museum), Alessandro Gherardini (ca. 1655-1728, París, Louvre), Giovanni Paolo Melchiori (ca. 1664-1745, París, Louvre).

Conforme avanza la cronología vemos cómo la diversidad de tipologías se va ampliando, ya que la Virgen retratada puede corresponder a diferentes advocaciones a las que se les ha adjudicado una leyenda semejante a la de san Lucas como pintor de su imagen. Es el caso de la Virgen leyendo de Ribalta (1625-1627, València, Museu de Belles Arts) o la Virgen con las palmas de frente de la Parroquia San Lucas Xolox (s. XVII-XVIII, Tecamac, Estado de México). Otro caso es la obra de fray Juan de Santa María, quien representó al evangelista, además de junto al retrato pictórico, junto a una escultura de la Virgen (1621-1623, Guadalupe, Real Monasterio de Santa María, Claustro de los Milagros), lo que también atribuiría su imagen escultórica al evangelista, tal y como dicta la leyenda de dicha advocación.<sup>69</sup>

### SAN LUCAS COMO PINTOR

La coincidencia de la ausencia de María posando o como visión y del ángel o ayudante moliendo los pigmentos o aconsejando al evangelista, así como el hecho de que el retrato se muestre ya acabado, son elementos que permiten distinguir el tipo iconográfico de San Lucas retrata a la Virgen María del de San Lucas como pintor. A partir de estas premisas, podemos distinguir diversas variantes de este último tipo en las que el retrato o el propio acto de pintar pasan a ser atributos identificativos del evangelista.

Si bien se ha apuntado que el icono de la Virgen se incorporó como atributo de san Lucas en el siglo XV,<sup>70</sup> ya en el XIV, en la *Virgen con el niño y santos* de Giuliano da Simone (ca. 1392-1395, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi) vemos a san Lucas mostrando el retrato de María como su único atributo identificativo. En el siglo XV, también Stefan Lochner (ca. 1455-1450, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum) representó al evangelista sosteniendo el retrato de la Virgen que se le atribuye como atributo, aunque en este caso el toro también lo acompaña. Parece que esta tendencia se mantuvo a lo largo del siglo XVI, ya que tanto Ambrosius Benson (ca. 1500-1550, Colección privada) como Jean Bourdichon (1503-1508, París, Biblioteca Nacional de Francia, Latin 9474) [fig. 5] optaron por la misma combinación de atributos que Lochner un siglo antes: el retrato de María y el toro.

69 HALL, Linda B. (2004), *Mary, Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*, University of Texas Press, Austin, p. 51.

70 En referencia a *La Coronación de la Virgen* de Michele Giambono (ca. 1450, Venecia, Galería de la Academia).

A partir del siglo XVII, el uso del retrato de María como atributo de dicho evangelista se extendió, aunque ofreciendo más variaciones en cuanto a su disposición. El Greco (ca. 1602-1605, Catedral de Toledo) [fig. 6] representó a san Lucas sosteniendo el libro que alude a su Evangelio, pero que también contiene el retrato de María a modo de ilustración, destacando así su faceta como retratista de la Virgen. También las fuentes escritas de este siglo refuerzan la consideración de san Lucas como pintor, tal y como escribió Lope de Vega en la LXXVIII de sus *Rimas sacras* (1614): «Lucas, gloria y honor de la pintura, / fue sólo digno de copiar un día / con envidia del cielo su hermosura. / O soberano Apeles de María, / pues retrató la virginal figura, / a donde Dios mostró lo que sabía». Semejante testimonio ofrece Carducho, quien incluyó a san Lucas en sus *Diálogos de pintura*, algo comprensible debido a que el santo era considerado como patrón de los pintores, e incluso dio nombre a numerosas academias:

«Y es mui cierto, que San Lucas fue Evangelista, y Pintor, en que vemos epilógado todo el encarecimiento, pues parece que Dios no quiso fiar este Arte a menos de a quien avia fiado su santo Evangelio, y hizo retratos de nuestra Señora, y de nuestro Señor; y que traía consigo estos retratos, con que convertía mucha gente, y hacia muchos milagros, y desto no ai duda».<sup>71</sup>

También Fernando de Zárate hizo hincapié en el asunto en *El médico pintor San Lucas* (1675), donde pone en boca del evangelista las siguientes palabras: «Luc. Esta es la Imagen primera / de Jesus suma alegría, / cuya adoración Latria / à la deidad verdadera / se debe, y en retratando / à su Santissima Madre, / Hija del Eterno Padre, / se imagen reverenciando».<sup>72</sup> La proliferación de fuentes escritas artísticas destacando su faceta como pintor también fue notable en las de carácter religioso, como muestra las *Vidas de los santos* (1620) del obispo Máximos Margounios:

*«It is said that he executed by pictorial art with wax first one image of the Holy Theotokos, holding in Her arms Our Lord Jesus Christ, and then another two; he showed them to the mother of the Lord, whether She liked them: and it seems She said, "The grace of my son will go tiith them through me", as well as with the images of the holy apostles*

71 CARDUCHO, Vicente (1633), *Diálogos de pintura*, Francisco Martínez, Madrid, p. 128.

72 ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico*, fol. 7v-8r

*and saints: and that good and devout and venerable work was spread by him (Luke) everywhere on earth».*<sup>73</sup>

El aumento de los testimonios escritos sobre la actividad artística de san Lucas se vio reflejado en su imagen, como vemos en la obra de Domenichino para Sant'Andrea della Valle (1622-1628, Roma) [fig. 7], en la que, aunque el evangelista no sostiene dicho retrato, son unos *putti* quienes lo exhiben, mientras otros muestran un rollo de papel en el que aparecen las primeras palabras de su Evangelio: "*Fuit Sacerdos*". La profusión del uso del retrato de María como atributo de san Lucas coincidió con el auge de los iconos a finales del siglo XVII y principios del XVIII como arma contra los movimientos iconoclastas promovidos por los protestantes y los turcos musulmanes.<sup>74</sup> En este contexto, la obra de Domenichino fue un referente para otros artistas, ya que las pinturas de Johann Michael Rottmayr (1716, Abadía de Melk), Daniel Gran (1738-1748, Iglesia de Sonntagsberg), Francisco Bayeu (1771, Madrid, Museo del Prado) y Pietro Tedeschi (1793, Urbino, Museo diocesano) parecen inspiradas en su obra, no solo por el esquema compositivo, sino por la representación del retrato de la Virgen como atributo del evangelista.

El *San Lucas* de Valentin de Boulougne (ca. 1618-1620) también incluye dicho retrato como atributo del evangelista, pero en este caso este tan solo se expone en su escritorio, mientras el santo escribe su evangelio y se acompaña del toro que lo representa. Esto nos lleva a considerar la variante del tipo que sitúa al evangelista en su taller mientras exhibe el famoso retrato de María que se le atribuye, la cual fue representada desde el siglo XVI, como vemos en la obra de Guercino (1562-1563, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) [fig. 8]. Además, esta obra establece otra variante del tipo, ya que el evangelista está acompañado por el ángel que, habiendo ya intervenido en el proceso, ha dado color al retrato conforme dicta la leyenda. La representación del ángel, además de conferir a la efigie un aura de sacralidad, refuerza el carácter divino del arte pictórico, consideración que sirvió de reivindicación del oficio en el siglo XVII, el cual instaba ser reconocido como un arte liberal y no mecánico, lo que llevaría al pintor

73 Ver el texto del s. XVIII *akolouthia* en la Gran Menaia el 18 de octubre, citado por Lipsius 18883-1890, vol. II: 2, p. 361, n. 2 y p. 358, n. 2. Versió diferente de Tsiknopoulos (1971), pp. 255-274, esp. pp. 270-271. Ambos aparentemente confían en el texto publicado por Margounios 1620, p. 18; cf. OHE, VIII, pp. 364-366, esp. p. 366. Cit. BACCI, "With the Paintbrush", p. 79.

74 BOECKL, "The Legend", p. 34.

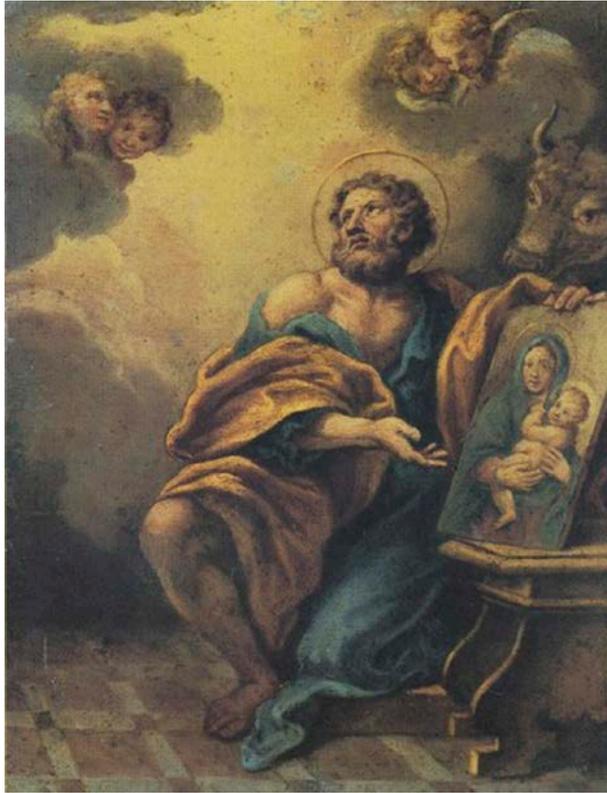


Fig. 9. *San Lucas exhibe el retrato de la Virgen María*, s. XVIII, anónimo novohispano, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México.

a dejar de ser artesano para ser artista.<sup>75</sup> En este mismo siglo, también fue más frecuente representar a san Lucas en su taller, donde se muestra el retrato acabado, como en las obras de Giovanni Lanfranco (ca. 1611, Piacenza, Museo Civico) y Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber (ca. 1710-1768). En una estampa del siglo XVII el evangelista exhibe el retrato concluido a la propia Virgen, mientras que en una pintura anónima novohispana (s.XVIII, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, México) [fig. 9], basada en la anterior obra, lo muestra al Cielo.

75 CIVIL, Pierre (2020), "El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José y de San Lucas en la España del Siglo de Oro", en ARIZALETA, Amaia et al. (coords.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, vol. 2, p. 236. Vid. GÁLLEGO, Julián A. (1995), *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada.

La representación de san Lucas como pintor no se limitó a la exhibición del retrato de María que se le atribuye, sino que también se tradujo visualmente ejerciendo como retratista de esta, pero sin ningún modelo referente ni ángel consejero. Este tipo iconográfico se distingue del de san Lucas retratando a María, ya que suele formar parte del conjunto de los cuatro evangelistas o precede el Evangelio de san Lucas, por lo que el acto de pintar en sí constituye un atributo identificativo del santo, no la representación del episodio, lo que explicaría la ausencia del ángel y la Virgen. Este es el caso de una ilustración de la *Nuremberg Chronicle* de Hartmann Schedel (1493) o un tondo de Pinturicchio para Santa María del Popolo (1509, Roma). Parece que este tipo de imágenes fueron referencia para representaciones posteriores del evangelista, ya que Juan de Valdés Leal pintó en la Iglesia de San Clemente de Sevilla (ca. 1682) [fig. 10] un san Lucas muy semejante, puesto que, al igual que Pinturicchio, situó al toro como soporte de la tabla en la que ejecuta el retrato. También en *Los cuatro evangelistas* de Mattia Pretti (ca. 1656-1660, Palermo, Palazzo Abatellis) podemos identificar a san Lucas por encontrarse pintando el retrato de la Virgen, siendo este su atributo junto al toro.

No es de extrañar que el propio acto de pintar constituyera su atributo identificativo, puesto que el evangelista no solo ha sido considerado retratista de la Virgen sino también de otros personajes. Ya en el siglo XIV, en el *Manuscrito de Troppau* (iluminador del Misal de Neumark, 1386, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1182, fol. 91v), vemos al evangelista esbozando a Cristo Crucificado flanqueado por María y Juan, ofreciendo una variante que no ofreció continuidad aparentemente. Sería siglos después, cuando Francisco de Zurbarán planteara su *Cristo crucificado con San Lucas* (1630-1639, Madrid, Museo del Prado), obra en la que el evangelista como pintor, sosteniendo una paleta, admira a Cristo, como si tal imagen realista hubiera sido fruto de su obra. Por ello, remitimos de nuevo a la comedia de Fernando de Zárata, en la que la propia Virgen afirma: «Virg. Quien à mi Hijo ha pintado / con pincel tan superior; / yo Criatura, y el Criador, / no ha de estar arrodillado».<sup>76</sup> Esto refuerza la idea de la razón de la efigie de María es la imagen de su Hijo, motivo por lo que en la mayoría de los retratos aparecen ambos. Incluso en los *Diálogos de pintura* de Carducho, encontramos una estampa de Francisco López (1633) [fig. 11] que muestra a María y Cristo frente al evangelista, acompañados por el toro y una cartela en la que se inscriben las palabras que dan comienzo a su evangelio. Por último, una ilustración de la Vulgata (1509, Londres,

76 ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico*, fol. 11r.



Fig. 10. *San Lucas*, ca. 1682, Juan de Valdés Leal, Sevilla, Iglesia de San Clemente.



Fig. 11. *San Lucas retrata a la Virgen y a Cristo*, *Diálogos de pintura*, 1633, Francisco López.

British Library, Royal 1 E. V, volumen 1, fol. 3), muestra a san Lucas en su taller acompañado del toro y un caballete que sostiene una tabla que parece pintar. Sin embargo, en este caso el espectador no puede ver qué está pintado el evangelista, lo que justifica que el propio acto de pintar sea lo que identifica a san Lucas.

## **CONCLUSIONES**

La consideración de san Lucas como pintor surge de las leyendas que le adjudican la autoría del retrato de la Virgen María. Esto dio lugar a la representación de dos tipos iconográficos principales: san Lucas retratando a María y san Lucas como pintor. El primero se caracteriza por la presencia de María, generalmente con el Niño, posando para el evangelista, imagen que suele variarse con el añadido de un ángel consejero que da color al retrato o muele los pigmentos. El tipo de san Lucas como pintor presenta diferentes variantes. Por un lado, la representación del evangelista portando o exhibiendo el retrato terminado de María como atributo identificativo. Por otro, su representación pintando el retrato ya acabado u otras variantes, que destacan su identificación como pintor dentro del conjunto de los cuatro evangelistas. Dicha división dotaría al retrato de la condición de atributo, lo que contradice la consideración de Versteegen, quien afirma que realmente san Lucas es el atributo de la Virgen.<sup>77</sup> En todo caso, la representación de estos temas tuvo unas pretensiones claras en función del contexto en el que se realizaron las obras. Por un lado, la defensa de las imágenes frente a los movimientos iconoclastas, tanto aquellos que propiciaron el origen de la leyenda como lo más tardíos provenientes del protestantismo. Por otro lado, el énfasis en el carácter divino de la actividad pictórica pretendía lograr un ascenso en la consideración de este oficio, cuyo patrón era san Lucas. De este modo, el auge de la representación del evangelista, no solo como pintor, sino como el propio retratista de la Virgen, pretendía conferir un aura de divinidad tanto a las imágenes como a la mejor consideración de la actividad artística, algo decisivo para el ascenso de artesano a artista.

77 VERSTEEGEN, "Between Presence...", p. 517.

# LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA VIRGEN DE LA MERCED

## THE ICONOGRAPHIC TYPES OF OUR LADY OF MERCY

**VICENT F. ZURIAGA SENENT**

(Universidad Católica de Valencia)

### RESUMEN

Los tipos iconográficos de la Virgen de la Merced, partiendo de tipos comunes a otras representaciones marianas, se van concretando paulatinamente desde la fundación de la Orden de la Merced en el siglo XIII hasta las canonizaciones de los santos mercedarios en los siglos XVII y XVIII. La Virgen de la Merced no presentará tipos iconográficos definidos hasta que se nos presente con el hábito mercedario, cosa que no ocurre hasta el siglo XVI, de manera muy significativa tras el Concilio de Trento con la publicación de las *Crónicas* y relatos hagiográficos que definirán los tipos iconográficos en grabados, retablos y cuadros devocionales, que poblarán a partir de ese momento los monasterios mercedarios.

En los procesos de independencia hispanoamericanos se nos mostrará una paradoja, ya que a la advocación de la Virgen de la Merced, y sus tipos iconográficos, se le añadirán los atributos de libertadora, de patrona de las armas, de los insurgentes y generala de los ejércitos.

**Palabras clave:** Tipos iconográficos, Virgen de la Merced, iconografía Mercedaria, Concilio de Trento, Madonna di Bonaria, Patrona de las Armas

### ABSTRACT

The iconographic type of Our Lady of Mercy, based on types common to other Marian representations, gradually took shape from the foundation of the Order of Mercy in the 13th century until the canonisations of the Mercedarian saints in the 17th and 18th centuries. The Virgin of Mercy did not present a defined iconographic type until she was presented to us in the Mercedarian habit, which did not occur until the 16th century. This occurred in a significant way af-

Proyectos vinculados al presente artículo: «Figuras del mal: marginalidad, dominación y transgresión en los siglos XVII-XIX», CIAICO/2022/226, de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital y «La recepción artística de la realeza visigoda en la monarquía hispánica», Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-127111NB-I00: 2023-2025).

ter the Council of Trent with the publication of the Chronicles and hagiographic accounts that would define the type in engravings, altarpieces and devotional paintings that populated the Mercedarian monasteries from that time onwards. The invocation of Our Lady of Mercy and her iconographic type during the processes of Spanish-American independence resulted in a paradoxical modification of the attributes of the liberator, who was also the patron saint of arms, patron saint of the insurgents, and general of the armies.

**Keywords:** Iconographic type, Our Lady of Mercy, Mercedarian iconography, Council of Trent, Madonna di Bonaria, Patron Saint of Arms.

## RESUM

### EL TIPUS ICONOGRÀFIC DE LA VERGE DE LA MERCÉ

El tipus iconogràfic de la Verge de la Mercé, partint de tipus comuns a altres representacions marianes, es va concretant progressivament des de la fundació de l'Ordre de la Mercé en el segle XIII fins a les canonitzacions dels sants mercedaris en els segles XVII i XVIII. La Verge de la Mercé no presentarà un tipus iconogràfic definit fins que se'ns presente amb l'hàbit mercedari, cosa que no ocorre fins al segle XVI, de manera molt significativa després del Concili de Trent amb la publicació de les Cròniques i els relats hagiogràfics que definiran el tipus en gravats i retaules, quadres devocionals, que poblaran des d'eixe moment els monestirs mercedaris. En els processos d'independència hispanoamericans se'ns mostrarà una paradoxa, ja que l'advocació de la Verge de la Mercé i el seu tipus iconogràfic modificarà algun dels atributs de llibertadora, com patrona de les armes, dels insurgents i generala dels exèrcits.

**Paraules clau:** tipus iconogràfic, Verge de la Mercé, iconografia mercedària, Concili de Trent, Madonna di Bonaria, patrona de les Armes.

## INTRODUCCIÓN

En la iconografía mercedaria, las imágenes de la Virgen de la Merced, por el carácter mariano del carisma mercedario, representan el icono devocional más significativo y, por supuesto, el más abundante de entre todas las representaciones artísticas. Desde la fundación de la Orden de la Merced en el siglo XIII, hasta los siglos XV, XVI y XVII, en el que encontramos las primeras narraciones escritas sobre los sucesos fundacionales y relatos hagiográficos, las representaciones devocionales que poblarán con su presencia las casas mercedarias, fundamentarán la concreción de los tipos iconográficos de la Virgen de la Merced.<sup>1</sup>

Un primer tipo se nos muestra como Madre de Dios o *Teotokos*, sedente, casi siempre con el niño en brazos, o sobre sus rodillas. Este tipo lo encontramos en las primeras representaciones anteriores al siglo XV. En ocasiones, aparece como reina, coronada o *Basileusa*. Una primera variante de esta tipología nos muestra a la Merced de pie con el niño en brazos. Una segunda variante, sedente y sin el niño, es la Merced como *Comendadora* que aparece en el siglo XVII; tiene como fuente literaria la crónica de Remón cuando relata la aparición de la Virgen en el coro del convento de la Merced de Barcelona.<sup>2</sup> En ocasiones este tipo iconográfico presenta a

1 ZURIAGA, Vicent F. (2005), *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, Universitat de València, Valencia, p. 241.

2 REMÓN, Alonso (1618), *Historia General de la Orden de Nuestra S<sup>o</sup> de la Merced Redención de cautivos*, tomo I, libro 2, cap. VI, "Del cuidado de nuestro Padre en la asistencia al coro y de la maravilla que sucedió una noche a Maitines", pp.45-46.

la Virgen de la Merced, con hábito mercedario y presidiendo, con el libro de las horas en la mano, la cátedra del coro. Una tercera variante de este tipo iconográfico es la Virgen del Buen Aire, patrona de los navegantes, advocación que tiene su origen en el santuario mercedario de *La Merced Bonaria* en Cagliari, Cerdeña, con el niño en brazos y portando como atributo un barco y un cirio encendido.



Fig. 1. Anónimo. Lactación de San Pedro Nolasco Museo Histórico Regional de Cuzco. S XVIII

Otro tipo iconográfico es la Merced *Galactotrofusa* o *Virgen de la leche*. (Fig. 1) Se trata de un tipo iconográfico poco común en la iconografía peninsular, pero que abunda en las pinturas de los conventos americanos en los siglos XVII y XVIII. Se trata de una variante un tanto heterodoxa, pues nos presenta a la Virgen de la Merced, dando el pecho al Niño Jesús y a san Pedro Nolasco.<sup>3</sup>

El tipo iconográfico de la Merced como *Misericordia* aparece en el siglo XV y se concreta con hábito mercedario a partir del siglo XVI, influida por la imagen del grabado de la edición de 1533 del *Speculum Fratrum* de Nadal Gaver (Fig. 5).

El recorrido devocional de la merced en América nos conduce al cambio devocional más singular dentro de la iconografía mariana universal, ya que con el proceso de independencia en muchos países será tomada como icono libertador del yugo español, surgiendo el tipo iconográfico de la *Merced Libertadora de pueblos oprimidos, Patrona de las Armas y Generala de los ejércitos*.

### **LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA VIRGEN DE LA MERCED ANTERIORES AL CONCILIO DE TRENTO: TEOTOKOS Y MISERICORDIA**

Si atendemos a la tradición, la primera imagen de la Virgen de la Merced que albergarían las casas mercedarias, del tipo *Teotokos*, no es otra que la *Virgen de la Merced Fernandina* que se venera en el convento mercedario de la Asunción de Sevilla (Fig. 2) escultura que, según la tradición, fue regalo de Fernando III "el Santo" a san Pedro Nolasco tras la conquista de Sevilla, cosa improbable ya que estudios recientes parecen confirmar que la muerte de san Pedro Nolasco se produjo en 1245 y la conquista de Sevilla fue en 1248.<sup>4</sup>

Diego de Guzmán<sup>5</sup> en 1627, narra por primera vez la presencia de Nolasco en la conquista de Sevilla, tradición que también afirmará el padre

- 3 ZURIAGA, Vicent F. (2021), "Iconografía mercedaria en el Virreinato del Perú" en LIMPIAS, Víctor (ed.), *Patrimonio religioso de Iberoamérica: Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)*, Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, p. 309.
- 4 DEVESA BLANCO, Juan (1985), "Fray Pedro Nolasco en documentos notariales de su tiempo. Verdadera fecha de la muerte de San Pedro Nolasco", *Analecta Mercedaria*, nº 4, pp. 5-72.
- 5 GUZMÁN, Diego de (1627), *El rey santo tercero que ganó a Sevilla y a toda Andalucía*, Sevilla, p. 8.

Merino<sup>6</sup> en su hagiografía sobre Nolasco. Son los creadores de este pasaje *pseudo* histórico que relaciona a Nolasco en la conquista de la capital hispalense. El suceso después será representado en un cuadro, *San Fernando entrega la imagen de María de la Merced a san Pedro Nolasco* de 1634, que en la actualidad se encuentra en la capilla de san Pedro de Catedral de Sevilla, procedente del claustro de los bojes del convento de la Merced de Sevilla, cuadro atribuido a Juan Luis Zambrano, discípulo de Zurbarán. Cabe recordar que el pintor de Fuente de Cantos y su taller, en 1628, recibe el encargo de pintar la serie sobre la vida de san Pedro Nolasco. Esta tradición será afirmada por Tirso de Molina<sup>7</sup> y los hagiógrafos del fundador de la Orden de la Merced,<sup>8</sup> Felipe Colombo y Fray Juan de la Presentación.<sup>9</sup>

Teresa Ruiz Barrera en su estudio sobre la imagen sevillana sitúa la tradición de “la Fernandina” en referencia al pasaje descrito en el texto del padre Merino, la que posiblemente sea la primera biografía de Nolasco tras su canonización en 1628:

“Al santo Rey d. Fernando el tercero aseguró el buen suceso en la de Sevilla; y también el célebre Tirso de Molina. Por el contrario, lo niegan Alonso Remón, de mayor crédito entre los antiguos historiadores de la Orden. “Quisiere el santo fray Pedro ir él en persona a comunicarlo con el santo rey (...) pero ya sus fuerzas eran tan pocas, y tan tenuous, que apenas podía tenerse en pie y encomendólo a fray Pedro de Amer”; y lo mismo opina Marcos Salmerón. Aun así, cronistas locales como Ortiz de Zúñiga mencionan en sus escritos el hecho legendario de que Nolasco acompañara a Fernando III en el asedio y recibiera del rey un regalo, una imagen mariana que llevaba en sus campañas, imagen que rápidamente fue advocada de la Merced”.<sup>10</sup>

6 MERINO, P., O. de M. (1628), *Vida, muerte, y milagros de San Pedro Nolasco*. Casa de Antonia Ramírez, Salamanca, p. 10.

7 TIRSO DE MOLINA (1639), *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Ed. de Penedo Rey, 1975, vol. 2 (1567-1639), Madrid, p. 189.

8 COLOMBO, Felipe (1669), *Vida del Glorioso Patriarca san Pedro Nolasco*, Libro 4º, c., 11, Madrid, p. 337.

9 PRESENTACIÓN, Fray Juan de la (1665), *Vida del Glorioso san Pedro Nolasco*, Libro 3º, c. 5, Madrid, p. 278.

10 RUIZ BARRERA, Teresa (2020), “De la leyenda al arte. La conquista de Sevilla en la orden de la Merced”, *Tocina Revista de Estudios Locales*, nº 9, pp. 23-36.



Fig. 2. Anónimo. *Virgen de la Merced de San Fernando Rey*. Siglo XIII, Sevilla, Monasterio de las Mercedarias de la Asunción.

La escultura sevillana aparece en otra pintura del siglo XVII de Lucas Valdés *Fernando III en la entrega de Mezquita mayor al arzobispo de Sevilla* en la que se representa a Nolasco junto al rey y presidiendo la escena la imagen de la Virgen de la Merced. La imagen de la *Virgen de la Merced de San Fernando Rey* (Fig. 2) es una talla de madera de cedro policromada, que en la actualidad se conserva en el convento de las Mercedarias de la Asunción. Se trata de una imagen que porta en brazos a Jesús Niño y posee las trazas

escultóricas de obras de la primera mitad del siglo XIV.<sup>11</sup> En la actualidad aparece coronada y cubierta por ropajes mercedarios. La talla original no presenta ningún atributo de la Orden de la Merced, sin embargo, atendiendo a la tradición tenemos que considerarla, junto a la imagen de Jerez, la primera representación de la Virgen de la Merced.<sup>12</sup>



Fig. 3. *Virgen de la Merced*. Atribuida a Pere Moragues, Barcelona, Siglo XIV. Iglesia de la Merced. Altar mayor.

11 HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1948), "Estudio de la iconografía mariana Hispalense de la época fernandina", *Archivo Hispalense*, t. 9: 27-32, pp. 155-190.

12 RUIZ BARRERA, Teresa (2002), *La Virgen de la Merced, Iconografía en Sevilla*, Instituto de Estudios Tirsianos, Madrid, p. 89.

En las imágenes de la Virgen de la Merced anteriores al concilio de Trento no encontramos atributos iconográficos mercedarios definidos, si exceptuamos algunas representaciones de la Merced como Misericordia que pronto se popularizará como el tipo más representado.

En la iconografía mercedaria, las dos formas más populares en las que vemos la representación de María como Merced y redentora de cautivos seguirán el tipo iconográfico *Teotokos* de Barcelona o bien el tipo iconográfico más común de Misericordia. Resulta evidente que el nombre de María bajo la advocación de Merced y que da nombre a la Orden, se debe al carácter de fundadora por intervención directa en los sucesos fundacionales. Este nombre queda reflejado en los textos y relatos de fundación y explica que, en la representación anterior a los relatos del siglo XV, la Virgen de la Merced no presente como atributos el hábito, el escapulario o el escudo de la Orden.

La imagen de la *Virgen de la Merced* que preside la iglesia de la Merced de Barcelona (Fig. 3), del tipo iconográfico *Teotokos*, según una piadosa tradición fue esculpida al dictado de san Pedro Nolasco<sup>13</sup> recordando la imagen de la aparición. Esto, sin embargo, no puede ser más que una piadosa tradición, puesto que estilísticamente, la talla de Barcelona presenta una cronología que se puede situar no más allá del siglo XIV y algunos autores la atribuyen al escultor Pere Moragues.<sup>14</sup> La talla presenta a la Virgen sentada y porta en sus brazos a Jesús Niño, sin otro atributo mercedario que ser la Virgen de la iglesia de la Merced.<sup>15</sup>

Al mismo tipo iconográfico *Teotokos* corresponde la *Merced de Jerez de la Frontera*, ciudad de donde es patrona (Fig. 4). La imagen es una talla del siglo XIII que, en la actualidad, y desde la época barroca, se encuentra cubierta de ropaje complementada con otros atributos como la media luna y escapulario de la Merced, tal y como presentan grabados posteriores a la imagen del siglo XVII.

13 TRENS, M. (1947), *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Barcelona, p. 322.

14 DALMASES, N. y PITARCH. A. J. (1984), *Història de l'Art Català. L'art gòtic. S XIV y XV*, Edicions 62, Barcelona, p.150.

15 CURROS, M.ª Ángeles (1988), "María de la Merced en el Arte", *Estudios*, nº 161-162, Madrid.



Fig. 4. La Virgen de la Merced, Patrona de Jerez de la Frontera, Siglo XIII.

La Virgen de la Merced del Convento Mercedario de Orihuela (Fig. 5) es una talla del siglo XIV del tipo teotokos. La Virgen está en pie con Jesús Niño en brazos, es una imagen influida por el gótico francés. Este es otro ejemplo entre las imágenes de la Merced que, procedentes de la tipología iconográfica común, reciben el título de Merced por hallarse en templos mercedarios. Sus elementos iconográficos difieren en poco de las otras tipologías marianas. En este tipo encontraremos imágenes que presidirán las hornacinas de las portadas retablo en los conventos mercedarios. Cuando estos se remocen, o se construyan de nuevo tras el Concilio de Trento, presentarán como diferencia que las imágenes de la Virgen portarán los atributos propios de la Orden.



Fig. 5. Anónimo. Virgen de la Merced de Orihuela.  
Siglo XIV.

Paralelamente al tipo *Teótokos* se popularizó la representación del tipo iconográfico de la Merced como *Misericordia*, siguiendo el esquema compositivo formal representado en la clave de la catedral de Barcelona, datada en 1381.

El carisma de la Orden de la Merced como libertadora y protectora de cautivos propiciará el tipo iconográfico de María como *Misericordia*. Resulta claro que la representación de la *Misericordia* no es una representación exclusivamente mercedaria. La fuente literaria de María como *Misericordia* proviene del relato del monje cisterciense Cesáreo Heisterbach, *Diálogos Miraculorum* y su visión de la Virgen que protege bajo su manto a los de la Orden del Cister escrito en la primera mitad del siglo XIII.<sup>16</sup> En él se

16 TRENS, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, p. 256.

asienta la tradición común de Misericordia, tal y como muestran pinturas y esculturas de los siglos XV y XVI, y como ejemplos significativos, *La Virgen de Misericordia y los caballeros de Montesa* del Museo del Prado, obra de Antoni Peris, pintada en 1412, *La virgen de la Misericordia de la catedral de Tarazona* obra de Bernat Martí pintada en 1493 y una muy próxima a la tradición catalana en la Orden de la Merced, la Misericordia del siglo XV que se conserva en el museo Diocesano de Barcelona, también conocida como la *Mercé i els Consellers*.

La devoción mercedaria, desde época muy temprana, tomará la Misericordia como referente devocional y tipo iconográfico para la advocación de la Merced. Bajo esta advocación encontramos los primeros grabados de una imagen de la Virgen de la Merced, los dos de la edición del *Speculum* de 1533 (Fig. 6). Ambas representaciones popularizan a la Merced como Misericordia, pero esta vez ya con los atributos mercedarios del hábito, escapulario y el escudo de la Orden bajo su manto, que es sostenido por ángeles. En ambos casos, siguiendo los relatos del *Speculum*, aparece coronada como reina el cielo tal y como recoge el texto. Bajo el manto, están los fundadores, con san Pedro Nolasco, el rey Jaime I y san Raimundo de Peñafort, el obispo Berenguer de Palou, fieles y cautivos. En el segundo grabado la Virgen además aparece coronada por 12 estrellas en una clara alusión a la representación apocalíptica que se concretará poco después en el tipo iconográfico de la Inmaculada.

Los grabados, por su difusión, influyen en la consolidación del tipo iconográfico como nos muestra la talla en relieve de Puebla de Soto (Fig. 7) de mediados del siglo XVI en la que la Virgen parece estar inspirada en los grabados del *Speculum de Nadal Gaver* de la edición de 1533, y al igual que ocurre en el grabado presenta, esta vez en talla, el hábito mercedario. Es un relieve de formas italianas, que nos muestra a los cautivos bajo el manto de la Virgen.

Este modelo perdurará en la iconografía mariana mercedaria como muestran los grabados y cuadros del siglo XVII. Resulta interesante un cuadro atribuido con reservas a Santiago Morán, catalogado por María de los Ángeles Curros y Pedro García Gutiérrez.<sup>17</sup> El cuadro pertenece al convento de las mercedarias de Don Juan de Alarcón en Madrid. Presenta como variante iconográfica a izquierda y derecha del manto de la Virgen las ramas masculina y femenina de la Orden, presididas por san Pedro Nolasco y santa María de Cervelló.

17 CURROS, M.º Ángeles y GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro (1998), *Catálogo del Convento de D. Juan de Alarcón*, Madrid, p. 113.



Fig. 6. Anónimo. *Virgen de la Merced como Misericordia*. Grabado de la portada del *Speculum Fratrum* de Nadal Gaver. Edición de 1533.

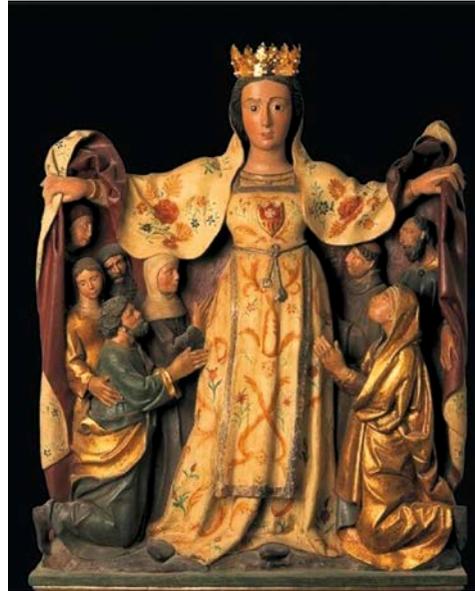


Fig. 7. *La Virgen de la Merced de Puebla de Soto*, talla en relieve de madera policromada, siglo XVI. Tipo iconográfico de Merced como Misericordia.

Tirso de Molina, en su *Historia General de la Orden de la Merced*<sup>18</sup> de 1639 concreta el origen de la advocación de la Merced como Misericordia. Tirso sitúa el origen de la advocación en la ceremonia de erección de la Orden el día de san Lorenzo de 1218. En la ceremonia según Tirso:

"... Cantose el evangelio y después de él, subiéndose en el púlpito, hizo el elocuentísimo Raymundo un sermón todo apostólico, refiriendo la merced misericordiosa, que Diós y su virgínea Madre se dignaban a hacer al mundo todo, y en particular a nuestra España, fundándoles una Orden que se intitulase con entrambos apellidos de Merced y Misericordia."

18 TIRSO DE MOLINA, *Historia general*, p. 45.

*La Virgen de la Merced*, de Cristóbal Mayoraga, es una de las primeras representaciones de la Merced como Misericordia, pintura sobre tabla del siglo XVI, que en la actualidad, se conserva en una colección particular de Barcelona. Es una Misericordia que acoge bajo su manto protector a mujeres que se amparan a Ella, ante un asalto berberisco, que aparece reflejado con las naves fondeadas y la escena de lucha en el paisaje de fondo.

Otra variante de la misma tipología, en cuanto los personajes bajo el manto, la presentan las *Misericordias* que incluyen al papa Gregorio IX, como es el caso del lienzo de Francisco Lerma Villegas, o dos cuadros anónimos del siglo XVII, que presentan la Merced como Misericordia, de colecciones particulares de Madrid, referidos por García Gutiérrez.<sup>19</sup> Estos grabados, definirán el tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia cobijando bajo su manto a los fundadores y los santos de la orden y tendrán su continuidad en los conventos americanos, como muestra el cuadro de Francisco Albán del Convento de la Merced de Tejar en Quito (Fig.8).



Fig.8. Francisco Albán, *La Virgen de la Merced como Misericordia*, Óleo sobre lienzo, Convento del Tejar, Quito, Ecuador. Ca. 1740.

19 GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. (1985), "Iconografía Mercedaria, Nolasco y su obra", *Estudios*, nº 149, Madrid, p. 25.

De entre todas las Misericordias, cabe destacar la *Apoteosis de la Merced*, obra de Juan de Roelas, procedente de la Merced Calzada de Sevilla, que se encuentra en la actualidad en la Catedral de esta ciudad. Bajo el manto de la Virgen buscan amparo las ramas masculina y femenina, los reyes de Castilla y Aragón con las reinas, así como un grupo de cautivos. La Virgen se muestra a todos ellos en un rompimiento de gloria a la vez que, ayudada por ángeles, extiende su manto.

En el XVII encontramos grabados que contribuyen a afirmar este tipo de Merced como Misericordia. La proximidad de los grabados es evidente, pues únicamente varían las figuras del primer término, en la que el Rey Jaime I y el Papa Gregorio IX son sustituidos por dos cautivos. Este tipo de grabados sin duda contribuyó a asentar la tipología y su continuidad en grabados y plafones cerámicos del siglo XVIII, como el que se encuentra en el museo de Bellas Artes de Castellón elaborado en cerámica de la Alcora. Otro ejemplo importante de consolidación del tipo de Merced como Misericordia lo encontramos en una de las últimas grandes obras de la pintura mercedaria: el cuadro de Vicente López que se encuentra en el Museo de BBAA de Valencia.



Fig. 9. La *Virgen de la Merced Bonaria* del Santuario mercedario de la Merced Bonaria, Cágliari (Cerdeña) origen de la advocación.

El origen del nombre de la ciudad de Buenos Aires está íntimamente asociado a la Virgen de la Merced, como patrona de Buenos Aires, bajo la advocación de la Merced Bonaria. El nombre de esta imagen de la Virgen (Fig. 9) proviene del santuario italiano de la Merced de Bonaria en Cagliari, Cerdeña. Para encontrar el origen de esta advocación sin duda tenemos que remontarnos a la conquista de la isla de Cerdeña, en 1325, por Alfonso de Aragón y la posterior donación, en 1335, del santuario a la Orden de la Merced. Santuario que desde ese momento quedara bajo el patronazgo de la Virgen de la Merced con la advocación particular de *Nostra Signiora di Bonaria*. La imagen sarda es una talla en madera, de finales siglo XIV, del tipo *Teotokos*, con el Niño Jesús en brazos portando el orbe en la mano al tiempo que la Virgen sostiene en la otra mano un cirio que lleva inserta una nave a la que protege. Es patrona de los navegantes contra los peligros de la mar, a quien se amparan en busca de buenos aires para la navegación. Los testimonios canónicos sobre la fama de imagen milagrosa se encuentran en un libro expuesto en el santuario de 1598, que relata el origen milagroso de la imagen.

Bajo la advocación de *Nuestra Señora del Buen Aire* o *Virgen de los navegantes*, encontramos el retablo de Alejo Fernández (Fig. 10) de la Capilla del Cuarto del Almirante, en el Real Alcázar de Sevilla, España. Se trata



Fig. 10. Alejo Fernández *La Virgen del Buen Aire*. 1536. Sevilla, Reales Alcázares.

una de las primeras imágenes de la Virgen del Buen Aire que dará lugar a numerosos grabados del tipo iconográfico como Misericordia, que acoge bajo su manto a los conquistadores del Nuevo Mundo, entre ellos en un primer plano Cristóbal Colón, que continúan en América la conquista de la fe concluida en la península en Granada. América es la nueva frontera y en la fundación de Buenos Aires el 8 de enero de 1536,<sup>20</sup> junto a Pedro de Mendoza, encontramos a los mercedarios Juan de Salazar y Juan de Almacía.

### **LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA VIRGEN DE LA MERCED Y VARIANTES POSTERIORES AL CONCILIO DE TRENTO**

La tipología mariana mercedaria postridentina responde a la imagen que, de la Virgen, nos muestran las crónicas y los cronistas de los siglos XVI y XVII. Como hemos visto, también se mantendrán los tipos marianos de los primeros siglos. En la mayoría de los casos, puesto que hay excepciones, como la imagen de la *Virgen Fundadora* del convento de las mercedarias de D. Juan de Alarcón<sup>21</sup> en Madrid, se adecuan a los nuevos tiempos, representando a la Virgen con los atributos propios de la Orden de la Merced: el hábito, el escapulario y el escudo. Además, aparecen junto a la Virgen cautivos con cadenas y, en ocasiones, con los fundadores.

Las imágenes de la Virgen de la Merced sedentes, con Jesús Niño y vestidas con hábito Mercedario, se popularizarán en pinturas devocionales y cuadros de altar, y quedarán definidas en el siglo XVII. El taller de Zurbarán da una buena muestra. Se conservan en la actualidad al menos tres pinturas con el mismo tema: la de la colección Huarte de Pamplona, la que se conserva en Boston en el Stewart Gagner Museum (Fig. 11) y la que se conserva en el Museo Lázaro-Galdiano de Madrid. La primera es conocida como la *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón*. La segunda, sin los mercedarios, presenta una inscripción, *DE LOCO VOLUPTATIS* [El lugar del gozo], mientras que la del Museo Lázaro Galdiano mantiene únicamente

20 MORALES Ana M<sup>a</sup>, (1989), *Merced de Dios para los Hombres*, Ediciones de la Provincia Mercedaria de Chile, Santiago de Chile, p. 40. "La presencia de la Merced en Argentina se remonta a 1536 acompañando a Pedro de Mendoza los padres Salazar y Almacía ... Remontándonos a las raíces de nuestros orígenes y del culto a nuestra Señora de la Merced descubrimos que los mercedarios Fr. Juan de Salazar y Fr. Juan de Almacía acompañaron al adelantado don Pedro de Mendoza, arribando al Río de la Plata y estuvieron en la fundación de Buenos Aires en 1536."

21 Se trata de una imagen de la Virgen de la Merced sin atributos mercedarios se nos presenta en pie con el niño en brazos.



Fig. 11. Francisco de Zurbarán. *Virgen de la Merced*, ca. 1635, Isabella Stewart Gagner Museum de Boston.

la imagen de la Virgen con Jesús Niño rodeada de angelitos. Es una representación más tosca y sin duda tributaria de las anteriores.

Entre los nuevos tipos iconográficos basados en las fuentes literarias encontramos la *Merced como Comendadora*. Esta representación mariana sigue el relato de Remón<sup>22</sup> que mantienen en sus *Crónicas* Vargas<sup>23</sup> y Tirso.<sup>24</sup>

“...En una (noche) de este año de 1231, el descuido soñoliento del hermano a cuyo cargo estaban las campanas y recordar a los frailes maitines, faltó a la puntualidad de la hora ,/.../ advirtiéndolo algunos frailes la falta acudieron unos a las campanas y otros al coro y hallaron las sillas ocupadas por celestiales paraninfos, y en el del prelado, presidiendo, nuestra Sacratísima Señora, que haciendo la señal como acostumbran nuestros superiores, comenzó uno de aquellos angélicos ministros, al parecer el más venerable *Domine labea mea aperies...*”.

Representa a la Virgen de la Merced presidiendo el coro del convento de Barcelona, según la visión que de ella tuvo san Pedro Nolasco. Se trata de imágenes de la Virgen de la Merced sedente y sin el niño. En algunas imágenes, la talla porta en la mano el *Libro de las Horas*. La Virgen de la Merced

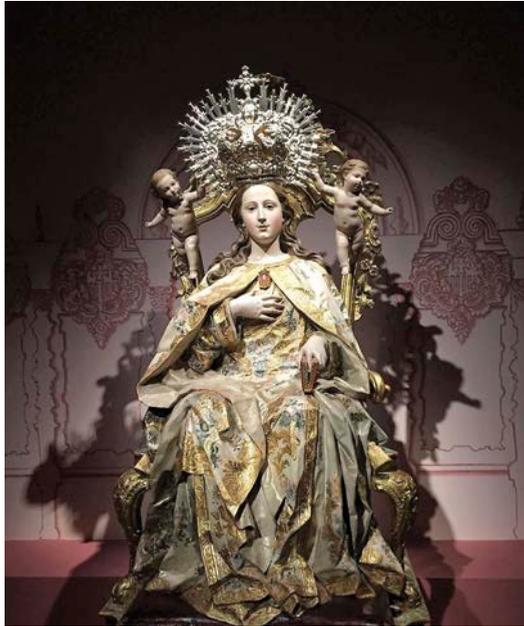


Fig. 12. Anónimo. *Merced Comendadora*. Siglo XVII del convento de la Merced de Osuna.

- 22 REMÓN, *Historia General*, t. I, Libro 2, cap.VI, p. 55-56.
- 23 VARGAS, Bernardo (1619), *Chronica Sacriet Militia Ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivotum*, t. 1, Palermo, p. 94.
- 24 TIRSO DE MOLINA, *Historia general*, v. I, p. 78.

se nos presenta con el hábito mercedario ceñida por la correa agustiniana en recuerdo de la regla a la que fue sometida la Orden tras la confirmación de 1235. Entre las representaciones escultóricas de este tipo encontramos una en los primeros años del siglo XVII, *la Merced del convento de Osuna* (Fig. 12) o la escultura del convento de la Merced de Sevilla, hoy Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Sedente, siguiendo el modelo de la Merced de Barcelona, y vestida con el hábito y escapulario mercedario, encontramos *la Merced de Algodonales* (Fig. 13). Esta talla en madera, dorada con oro fino, presenta un tipo ico-



Fig. 13. Cristóbal Ramos. *Nuestra Señora de la Merced de Algodonales*. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Ana, Algodonales, Cádiz.

nográfico muy común en las representaciones de la Virgen. Se nos presenta como Reina del Cielo, con un cetro en la mano derecha al tiempo que, Jesús Niño, porta en su mano la esfera del cosmos coronada por la cruz. Otros ejemplos serían la Virgen del convento de la *Merced de Poyo* o la *Merced de Valdegrana* en el Puerto de Santa María.

Siguiendo esta tipología, pero añadiendo atributos, encontramos una curiosa representación de la Virgen en uno de los plafones cerámicos del siglo XVII de los Reales Alcázares de Sevilla, donde se nos muestra la representación de la Virgen de la Merced sedente con el niño. Esta imagen añade, amparados por el manto, a dos cautivos con sus atributos (barretina roja y grilletes) a los pies de la Virgen implorando su misericordia.

Este mismo tipo iconográfico lo encontramos en un lienzo del siglo XVII de la capilla del Palacio de la Almudaina, en Palma de Mallorca. La única diferencia formal entre ambas imágenes está en los atributos inmaculistas, pues la de los Reales Alcázares muestra la luna a los pies de la Virgen mientras que la de la de Palma de Mallorca, del siglo XVIII, obra del escultor José Esteve Bonet, presenta el lirio en la mano izquierda alusivo a la Pureza y la corona de doce estrellas. Atributos de la Inmaculada que también encontramos en la imagen de la portada del convento de *la Merced de Murcia*. La imagen se nos presenta de pie con el niño en brazos sobre una nube de ángeles posada sobre la media luna.

Siguiendo el modelo que conocemos desde el siglo XIV en el convento de Orihuela encontramos, en las portadas de los conventos, imágenes presidiendo las hornacinas de las puertas. En ese tipo de imagen se nos muestra la que preside la iglesia de la Merced de Huelva hoy catedral.

En los siglos XVI y XVII, se introduce la costumbre de vestir las imágenes, costumbre de la que no quedaron exentas las imágenes marianas mercedarias; un buen ejemplo es el la *Virgen de la Merced de San Fernando* Sevilla, modificada en el siglo XVI; y las tallas de la iglesia de Alcalá la Real, en donde las imágenes de la Virgen de la Merced son cubiertas por hábitos y mantos de tela. Este tipo de representaciones de la Virgen de la Merced tuvo su continuidad tanto en imágenes de altar como en tallas procesionales. Otra talla procesional singular es la de la Merced de Jerez. Con el mismo tipo que las de Sevilla y Málaga, presenta la curiosidad en el nombre con el que popularmente se la conoce, la *Virgen de la Misericordia*.

Los relatos históricos de cronistas de los siglos XVI y XVII popularizarán representaciones de la Virgen de la Merced en escenas concretas y tipos iconográficos narrativos. Asocian su representación a visiones o apariciones tanto en los sucesos fundacionales, como en los relatos hagiográficos vinculados al fundador san Pedro Nolasco y al resto de santos merceda-

rios. Entre las asociaciones Merced-santos mercedarios, sin duda el tipo más común será el que proporciona la imagen de la Virgen portando en la mano un escapulario. Aquí, la iconografía mercedaria, de nuevo toma préstamo de la iconografía común mariana. El origen del escapulario tal y como relatan M<sup>ra</sup> A. Curros y García Gutiérrez:

“...forma parte del hábito monástico estaba especialmente destinado a las cofradías compuestas por seculares que no podían ingresar en la vida religiosa, a primera de ellas fue la carmelita, con posterioridad se formaron la de los servitas, trinitarios y mercedarios, luego los dominicos, franciscanos y Benedictinos. El siglo XVI se constituyó la cofradía del escapulario, basada en la tradición de que en 1251 la Virgen se lo entregó a san Simón Stock. El escapulario protegía en el momento de la muerte, libraba del purgatorio, según la bula sabatina dada por Juan XXII, pero para que estos privilegios fueran efectivos era necesario rezar el oficio parvo de la virgen, que también concedía numerosas indulgencias.

En cuanto al escapulario mercedario, fue creado para los laicos por Urbano VI, publicado en Viterbo en 1263, con indulgencias similares a las del Carmelo, siendo el General de la Orden el encargado de su bendición, y rememora el escapulario entregado por la Virgen a San Pedro Nolasco.”<sup>25</sup>

Además, el escapulario se adscribirá a la tradición mercedaria, pues, junto con la barretina roja y las cadenas, complementará los elementos significantes que portarán los cautivos rescatados por los mercedarios, tal y como recoge la tradición pictórica y escultórica mercedaria.

La Virgen de la Merced entregando el escapulario a Nolasco, o portando en la mano un escapulario, la encontramos en el cuadro atribuido a Santiago Morán del convento de D. Juan de Alarcón o en la pintura que se conserva en el museo del Prado obra de Alonso del Arco (Fig. 14). Una representación de este mismo tipo la encontramos en el Museo de BBAA de Sevilla, obra de Meneses Osorio, discípulo de Murillo.

Siguiendo el mismo esquema compositivo de esta escena derivarán composiciones para representar la triple aparición de la Virgen de la Merced a san Pedro Nolasco, al rey Jaime I y a san Raimundo de Peñafort la noche del primero de agosto, como la que se conserva en la Merced de Murcia

25 CURROS y GARCÍA GUTIÉRREZ, *Catálogo del Convento de D. Juan de Alarcón*, p. 116.



Fig. 14. Alonso del Arco *La Virgen de la Merced entrega el escapulario a san Pedro Nolasco* 1687. Museo del Prado. Procedente del convento de Santa Catalina, de mercedarios calzados, en Toledo.

de Cristóbal de Acebedo. Estas escenas concretarán representaciones de la Merced portando el escapulario, tributarias en ocasiones de las representaciones de la Virgen del Carmen, como la que nos muestra el grabado de José Relles del *Bulario* de Llinás de 1696, o la Merced que aparece en el grabado de la portada de la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* de Alonso Remón (Fig. 15) imagen que podemos

considerar como la primera representación de este tipo iconográfico. En el siglo XVIII es interesante un grabado que sintetiza los atributos mercenarios de la Virgen con el escapulario y la rama de olivo alusivo a la visión que tuvo San Pedro Nolasco de la tala de un olivo como prefiguración de

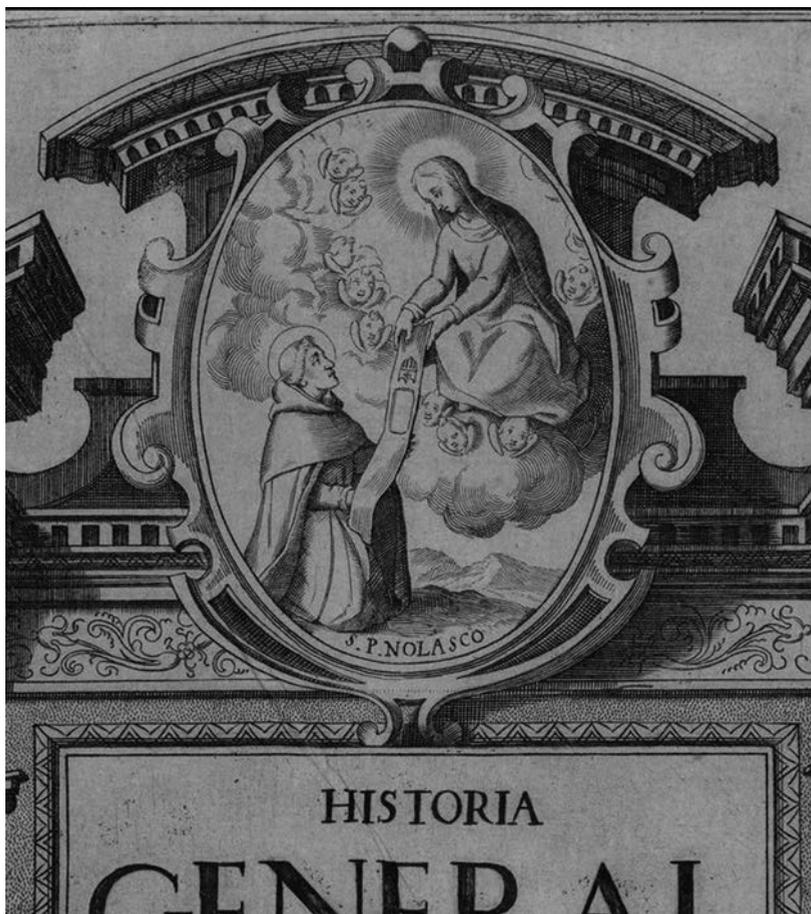


Fig. 15. Luis Sánchez, impresor. *La Virgen de la Merced entrega el escapulario a San Pedro Nolasco*, 1618, detalle del grabado de la portada del libro de Alonso Remón, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*.

los cautivos que abjuraban de la fe y que dio origen a la fundación del orden relatado por Zumel en el opúsculo *De vitis Patrum*.<sup>26</sup>

26 ZUMEL, Francisco (1588), *Regula et constitutiones fratrum sacri ordinis beatæ Mariæ de Merced redemptionis captivatum*. Opúsculo, "De vitis Patrum et Magistrorum Generalium", -Salamanca, pp.59-137.

**LA VIRGEN DE LA MERCED EN AMÉRICA: DE LIBERTADORA DE RITOS PAGANOS A  
PATRONA DE LAS ARMAS Y GENERALA DE LOS INSURGENTES.**



Fig.16. Anónimo, *Virgen de la Merced* del tipo Misericordia, Siglo XVI. Convento de la Merced de Belén, conocido también como "las Merceditas" en Ciudad de México.

Los mercedarios continúan en la nueva frontera americana la labor de la Orden iniciada en el siglo XIII, en la conquista hispana, haciendo valer su carisma fundacional: la liberación de los cautivos cristianos. Una vez terminada en 1492 la conquista del territorio peninsular, al abrirse la conquista de las tierras de ultramar, frailes de la Merced acompañarán todas las conquistas en tierras americanas.<sup>27</sup> Las primeras imágenes de la conquista aparecen blanqueadas por los hábitos de los mercedarios que acompañan a los conquistadores. La presencia de un fraile de la Merced resultaba no solo útil para el auxilio espiritual, sino que suponía una tranquilidad su presencia, en cuanto a que, todo mercedario a través de su "cuarto voto"<sup>28</sup> se comprometía en el rescate de los cautivos cristianos prestándose a sí mismo en el canje de prisioneros. Tras la conquista, con el asentamiento de la Orden y la construcción de conventos, las iglesias conventuales se convierten en centros de doctrina, arquitectura parlante, decorada con retablos siguiendo criterios tridentinos. Santiago Sebastián refiere al mercedario Melchor Prieto, vicario general de la orden en Perú, autor de la *Psalmódia Eucarística* como uno de los más grandes creadores de imágenes doctrinales tridentinas.<sup>29</sup> Los mercedarios en sus iglesias ensalzarán en imágenes las vidas de sus santos y mártires exaltando entre ellos la figura de la Virgen María que, bajo la advocación de la Merced, se presenta como libertadora de los ritos paganos y redentora de los pueblos cautivos. Se tiene noticia de una imagen de Virgen de la Merced acompañando al padre Olmedo en la conquista de México. Una de las imágenes novohispanas más antiguas, datada en el siglo XVI, es una Virgen de la Merced del tipo Misericordia, recientemente restaurada, que se venera en el Convento de la Merced de Belén, conocido también como "las Merceditas" en ciudad de México (Fig. 16).

27 ZURIAGA, Vicent F. (2002), "De la imagen del rescate a la imagen de la liberación", en BROSETA, Salvador; CORONA, Carmen; CHUST, Manuel *et al.* (eds.), *Las ciudades y la guerra*, Universitat Jaume I, Castelló, p. 559.

28 El cuarto voto, o voto particular de los Mercedarios consiste en el compromiso de rescate, basado en el carisma fundacional de la orden mediante el cual los mercedarios disponen hasta de su propia vida a fin de rescatar a cristianos cautivos. La orden de la Merced obligada por este carisma destinaba su misión principalmente a la consecución de dinero para operar los rescates de los prisioneros cristianos en manos de infieles. Los frailes encargados de la gestión del rescate, atendiendo a su cuarto voto, se ofrecían como prenda en cautividad en caso de no tener suficiente dinero para rescatar a los todos los cautivos garantizando así la continuidad del pago del rescate y la cura espiritual de los que con ellos quedaban prisioneros.

29 SEBASTIAN, Santiago (1981), *Contrarreforma y barroco*, Madrid, p. 154.

José Brunet y Alfonso Morales Ramírez<sup>30</sup> nos dan las referencias de la devoción a la Virgen de la Merced en el continente. En dicho trabajo, se nos presenta la imagen de la Merced como advocación devocional en los distintos países hispanoamericanos y como, en la época de la dominación española, va recibiendo distintas invocaciones unidas al título de Merced: "Primada de las Indias" y "Altagracia" en Santo Domingo, donde es protectora contra los piratas, de hecho la celebran como patrona después de la victoria de Sabana Real en 1691 contra los bucaneros franceses; "Nuestra Señora de las Victorias" en Veracruz, México y Guatemala, en donde aparte de patrona de la ciudad se la invoca como protectora contra los desastres naturales, aguas, terremotos, volcanes, etc.

El padre mercedario Antonio Correa participa de la empresa de la conquista de Chile junto a Pedro de Valdivia. Con él, según la tradición, viaja la imagen de la Virgen de la Merced que se venera en la basílica de la Merced de Santiago, inicio de la devoción mariana en Chile. En 1608, la Audiencia de Santiago la nombró su patrona y, según constan Reales cédulas de 1780, el monarca decretó festivo de guardar el 24 de septiembre la festividad de la Virgen de la Merced. En Valparaíso, sus ediles en 1791 juraron por Patrona a la Virgen de la Merced, "...Porque esta señora de Blanco salvó la ciudad de perecer por la furia del océano que se había lanzado sobre la ciudad, y el agua sólo llegó hasta las murallas del convento de la Merced".<sup>31</sup>

A la advocación la Guaricha, nombre con el que popularmente se la conoce en Venezuela, se bendijo la primera capilla el 21 de marzo de 1638. En ella se instala una talla procedente de México en 1641, como patrona del cacao y protectora contra los terremotos, tras el de 1766. En Colombia, coincidente con el departamento del Valle misionado por los Mercedarios, se la venera especialmente en Cali, desde 1541, con una imagen traída desde España. El misionero fray Miguel de Soto, trasladó al convento de la Merced una segunda imagen datada entre 1570-1580, que bajo el título de Remedios, era venerada por los indios.

La imagen de la Virgen de la Merced será tomada, en el siglo XIX, como imagen política. Algunos de los padres de la independencia nos la presentan, curiosamente, como libertadora de la opresión de los conquistadores

30 BRUNET, José y MORALES, Alfonso (1992), *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis Histórica. Bibliografía Mercedaria VI*, Instituto Histórico de la Orden de la Merced, Roma, pp. 50-62.

31 DUATRE DE CORTAZAR, Gonzalo (2017), *Sermón del día de la Merced*, Obispado de Valparaíso.

españoles. Pasando a ser venerada como *Patrona de las Armas y Generala*. Así la veneran en la actualidad los ejércitos de Perú, Ecuador, Bolivia y Argentina

Resulta evidente que la devoción a la Merced alcanza su máxima expresión en el periodo de la Independencia y el caso más sobresaliente lo encontramos en Argentina, sobre todo tras los sucesos ocurridos tras la batalla de Tucumán donde el 24 de septiembre, festividad de la Virgen de la Merced, el ejército del general Belgrano defendió la independencia frente al ejército de Pío Tristán, hecho que queda registrado en el parte oficial de guerra de 26 de octubre.<sup>32</sup>

Según cuentan las memorias del general José María Paz, ayudante de Belgrano,<sup>33</sup> en la mañana del 24 de septiembre de 1812, día del combate, el general Belgrano estuvo orando largo rato ante el altar de la Virgen y el ejército argentino obtuvo la victoria. En el parte que transmitió al Gobierno, Belgrano hizo resaltar que la victoria se obtuvo el día de Nuestra Señora de las Mercedes, bajo cuya protección se habían puesto las tropas. El parte dice textualmente: "La patria puede gloriarse de la completa victoria que han tenido sus armas el día 24 del corriente, día de Nuestra Señora de las Mercedes bajo cuya protección nos pusimos."<sup>34</sup>

El general Belgrano puso en manos de la imagen de la Virgen su bastón de mando, bastón que se conserva en la Iglesia de la Merced de Tucumán. La entrega se efectuó durante una solemne procesión con todo el ejército, que terminó en el Campo de las Carreras, donde se había librado la batalla tal como representa la pintura de Pedro Blanqué de finales del siglo XIX (Fig. 17).

El 20 de febrero de 1813 los argentinos, que buscaban su independencia, se enfrentaron nuevamente con los españoles en Salta.<sup>35</sup> Antes de entrar en combate, Belgrano recordó a sus tropas el poder y valimiento de María

32 PALACIO, Eudoxio (1937), *La Generala de Belgrano*, citando AGN, X-23-2-8, "Partes de batalla, original o impresos", Tucumán, p. 448.

33 José María, (1951), *Memorias Póstumas del general José Mº Paz*, I. Ed. Biblioteca Del Suboficial, Campo de Mayo, Buenos Aires p. 55-56.

34 BRUNET, José (1991), "La Virgen de la Merced y sus diversos patronazgos en América", citando a PALACIO, Eudoxio, (1937), AGN, X-23-2-8, "Partes de batalla, original o impresos", p. 449

35 GONZÁLEZ FUENMAYOR, Mervy E. (2009), "La Virgen de las Mercedes: su historia. Protectora de los privados de libertad", en *Instituto de Estudios Jurídicos Dr. Mervy Enrique González Fuenmayor*, 24 de septiembre de 2009. <https://inemegf.blogspot.com/2009/09/articulo-la-virgen-de-las-mercedes-su.html> (5 de septiembre de 2024).



Fig. 17. Pedro Blanqué. *El general Belgrano ofrece a la Virgen de la Merced el bastón de Generala del Ejército Argentino*. Cartel conmemorativo de la festividad de la Virgen de la Merced, sobre el cuadro de Pedro Blanque pintado en el siglo XIX. Ed. Ministerio de defensa, Ejército Argentino.

Santísima y les exhortó a poner en Ella su confianza. Formuló también el voto de ofrendarle los trofeos de la victoria si por su intercesión la obtenía. Según relató, con la ayuda de la Madre de Dios vencieron nuevamente a los españoles, y de las cinco banderas que cayeron en poder de Belgrano, una la destinó a Nuestra Señora de las Mercedes de Tucumán, dos a la Virgen de Luján y dos a la Catedral de Buenos Aires.

A partir del año 1812, el culto a Nuestra Señora de las Mercedes adquiere una gran solemnidad y popularidad. En 1813, el Cabildo de Tucumán pide al gobierno eclesiástico la declaración del vice patronato de Ntra. Sra. de las Mercedes “que se venera en la Iglesia de su religión” y ordena de su parte que los poderes públicos celebren anualmente su fiesta el 24 de septiembre.<sup>36</sup>

36 ZURIAGA, “Iconografía mercedaria en el Virreinato del Perú”, p. 232.

El general Belgrano elevará al rango de general a la imagen de la Merced de Buenos Aires, conocida desde entonces como la Generala de Belgrano. Desde el 24 de septiembre de 1812 hasta 1818, Belgrano dirigió hasta nueve proclamas encomendándose a la Virgen de la Merced antes de entrar en batalla. Casos más significativos los encontramos en Perú (1813) y Arequipa (1813).

Es más destacable el hecho que, durante la guerra de la independencia, los patriotas se pusieran bajo su protección y, siguiendo el ejemplo de Belgrano, según llegan las tropas rinden homenajes religiosos y patrióticos a la Virgen Generala, como ocurrió en Cochabamba y Potosí.

La nueva bandera de los patriotas argentinos, que ideara Belgrano e hiciera bendecir en la ciudad de Jujuy en 1812, compuesta de los colores azul y blanco, pudo haber servido de modelo a los insurgentes del movimiento del Cuzco, según se dice en el expediente formado contra los mismos el 27 de septiembre de 1814, cuando:

“...el día de la procesión pública de la Virgen de las Mercedes, Patrona de este convento [del Cuzco], fue sacada la sagrada imagen con una bandera de un género azul y blanco, y el Niño Jesús con su escarapela de los mismos colores que eran los que se habían tomado y señalado como distintivo y divisa para los profesos del sistema errado de la Patria. Y por fin, algunas misas de gracias que se cantaron en su iglesia como en celebridad de sus triunfos y funciones”.<sup>37</sup>

El 24 de mayo de 1822, el general Antonio José de Sucre obtuvo la victoria en la batalla de Pichincha, por la que se alcanzó la independencia de la Gran Colombia, tras lo cual los objetivos de Sucre, San Martín, Bolívar y O'Higgins estaban dirigidos a Perú, por lo que se consideró llegado el momento de que también esta nación reconociese a la Virgen de la Merced por patrona de sus ejércitos.<sup>38</sup> Desde 1823, es considerada como Patrona

37 BRUNET (1991), “La Virgen de la Merced y sus diversos patronazgos en América”, p. 65, citando a APARICIO, S. *Proceso contra los rebeldes de 1814*. Cuaco, legajo 72.

38 ZURIAGA, Vicent F. (2021), “Mito y devoción, paradojas de la iconografía mercedaria en América”, en CAMPOS VERA, Norma; MAURIZIO Paola y AVEGNO María C. (eds.), *Mitos e Imaginería, X Encuentro internacional sobre barroco*, Universidad Adolfo Ibáñez de Santiago de Chile / Fundación Visión Cultural, La Paz, p. 231.



Fig. 18. Virgen de La Merced, Patrona de las Armas del Perú. Cartel del 200 aniversario de su proclamación. Año 2023. Imagen que se venera en la iglesia de la Merced de Lima.

de las armas de la República, (Fig. 18) nombrada por el presidente Torre Tagle.<sup>39</sup>

El Primer Congreso Constituyente reunido en Lima, en sesión de 22 de septiembre de 1823, el diputado suplente por Lima, canónigo Juan Esteban Henríquez de Saldada, presentó una proposición:

“...reducida a que el Congreso declarase por un decreto a la Virgen Santísima de las Mercedes Patrona de las Armas. Discutida ligeramente la proposición se aprobó por unanimidad, mandándose expedir el decreto correspondiente:

José Bernardo Tagle: Presidente de la Republica del Perú. Por cuanto el Soberano Congreso ha servido declarar lo siguiente:

El Congreso Constitucional del Perú; Reconociendo la especial protección del ser Supremo por mediación de la Santísima Virgen de las Mercedes en los acontecimientos felices por las armas de la Patria, durante la tenaz contienda de la América con la España por la Independencia.

Ha venido en decretar y decreta:

39 ESTABRIDIS, Ricardo (1999), *Mater Admirabilis: la devoción mariana en Perú*, Catálogo de la exposición de la Catedral Primada de Lima, Lima, p. 30.

Que se declare a la Virgen de las Mercedes, Patrona de las Armas de la República.

Tendréislo entendido y dispondréis lo necesario a su cumplimiento, mandado imprimir, publicar y circular.

Dada en la Sala del Congreso, en Lima, a 22 de septiembre de 1823. Jose Bernardo Tagle. Por orden de S.E. El Conde de San Donás”.

Dicho decreto fue ratificado por otro del 17 de julio de 1832 y por ley del primero de octubre de 1839, con el cual el Estado debía contribuir con trescientos pesos para la fiesta.<sup>40</sup>

En Ecuador, en 1861 la Convención Nacional la declaró Patrona de las Armas como una muestra más a la devoción de la Virgen de la Merced en los países insurgentes durante el periodo de la independencia. El origen de la advocación en Ecuador lo encontramos en la batalla de Guayaquil, ocurrida el día de la Virgen de la Merced de 1860. Ecuador, había sido invadido por el ejército peruano y serán las tropas de Gabriel García Moreno y el General Juan José Flores, quienes enfrentan la batalla, alcanzando la victoria un 24 de septiembre, fiesta de Nuestra Señora de La Merced, y como los jefes de la guerra habían invocado la mediación de María Santísima, proclamaron a Nuestra Señora de la Merced “Reina, Patrona y Abogada del Ecuador y de sus Armas”. El 22 de abril de 1861, siendo presidente de la Convención el general Juan José Flores, la Asamblea Legislativa expidió el Decreto que reconoce a la Virgen de La Merced como Patrona y Protectora Especial de la República y de las FF.AA.<sup>41</sup>

## CONCLUSIÓN

La Virgen de la Merced no presentará un tipo iconográfico definido hasta que se nos presente con el hábito mercedario, cosa que no ocurre hasta el siglo XVI. El periodo de creación de los tipos iconográficos propios de la Orden cabe situarlo tras el concilio de Trento, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y de manera muy significativa en los inicios del siglo XVII.

40 BRUNET, “La Virgen de la Merced y sus diversos patronazgos en América”, p. 397, citando *Gaceta del gobierno* tomo V, n° 17, 24 de septiembre de 1823, *Colección documental de la Independencia del Perú*, tomo IV, vol. II, p. 58.

41 ECUADOR (1861), “Decreto de 1 de mayo de 1861 de la Convención Nacional del Ecuador”, *Diario de debates de la Convención Nacional*, Quito.

Con las canonizaciones promovidas tras el concilio de Trento, la difusión de la imagen devocional se concreta en programas hagiográficos en donde la Virgen de la Merced aparece como protagonista en series pictóricas, altares votivos y retablos. Se puede hablar, refiriéndonos a la iconografía de la Orden de la Merced, de un antes y un después tomando al concilio de Trento como eje cronológico de los casi ochocientos años de historia de la Orden.

En el siglo XIX, la independencia americana nos presenta la paradoja de una variante devocional singular, *Generala, Patrona de las Armas y Libertadora de pueblos oprimidos*, transformando el significado de su advocación mediante el cual pasa de ser icono de los conquistadores e imagen didáctica y catequética, en el periodo de la conquista y virreinal, a imagen venerada por los libertadores. Así, tras la Independencia, la Virgen de la Merced en muchos países de Latinoamérica se nos presenta con atributos de Generala de los ejércitos: el bastón de mando, el fajín de generala y los grilletes que en este tipo iconográfico adquieren el significado y advocación de la libertad de los países sometidos.



# LA VIRGEN DE LA HUMILDAD Y LA VIRGEN DE LA ROSALEDA. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS ESPECIES VEGETALES EN LAS IMÁGENES DE MARÍA

## THE MADONNA OF HUMILITY AND THE MADONNA OF THE ROSE GARDEN. AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF PLANTS IN THE IMAGES OF MARY

**MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ**

(Universitat de València)

**ÀNGEL ENRIQUE SALVO-TIERRA**

(Universidad de Málaga)

### RESUMEN

Los tipos iconográficos conceptuales de la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda presentan una amplia variedad de especies vegetales con significación mariana. El objetivo de este estudio es identificar y analizar las flores predominantes en cada uno de ellos para llevar a cabo una interpretación iconográfica. Esta se fundamenta en las fuentes teológicas y literarias medievales, así como la floricultura y diseño de jardines a finales de la Edad Media. Paralelamente, se llevará a cabo una breve historia de ambos tipos, para justificar su distinción iconográfica.

**Palabras clave:** Virgen, Humildad, Rosaleda, jardín, transición de la Edad Media a la Edad Moderna.

### ABSTRACT

The conceptual iconographic types of the Madonna of Humility and the Madonna of the Rose Garden present a wide variety of plant species with religious significance. This study aims to identify and analyse the predominant flowers in each of them in order to carry out an iconographic interpretation. This is based on medieval theological and literary sources, as well as floriculture and garden design in the late Middle Ages. Additionally, a brief history of both types will be provided.

**Key words:** Madonna, Humility, Rose Garden, garden, Middle Ages, Modern Times.

## RESUM

### **LA MARE DE DÉU DE LA HUMILITAT I LA MARE DE DÉU DEL ROSERAR APROXIMACIÓ A L'ESTUDI DE LES ESPÈCIES VEGETALS EN LES IMATGES DE MARIA**

Els tipus iconogràfics conceptuals de la Mare de Déu de la Humilitat i la Mare de Déu del Roserar presenten una àmplia varietat d'espècies vegetals amb significació mariana. L'objectiu d'aquest estudi és identificar i analitzar les flors predominants en cadascun d'ells per dur a terme una interpretació iconogràfica. Aquesta es fonamenta en les fonts teològiques i literàries medievals, així com la floricultura i disseny de jardins a finals de l'Edat Mitjana. Paral·lelament, es realitzarà una breu història d'ambdós tipus. .

**Paraules clau:** Mare de Déu, Humilitat, Roserar, jardí, transició de l'Edat Mitjana a l'Edat Moderna.

En otra ocasión, se ha abordado el estudio de las imágenes marianas con presencia de especies vegetales en relación con las fuentes patrísticas y teológicas medievales en el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad (Mocholí Martínez, 2019). El objetivo, en este caso, es llevar a cabo una identificación de las más frecuentes [Fig. 1] y un estudio de su significado, teniendo en cuenta la floricultura y el diseño de jardines, en dos tipos iconográficos que se configuran a finales de la Edad Media y que, prácticamente, desaparecen una vez iniciada la Edad Moderna: la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Paralelamente, se ha llevado a cabo una breve historia de ambos tipos, para justificar su distinción iconográfica. Respecto a la primera, conviene recordar que su origen se sitúa en la década de 1340, entre Francia e Italia. Se caracteriza por representar a María sentada en el suelo y, en gran parte de las imágenes, también amamantando al Niño, al menos durante el siglo XIV. A partir de 1360, empiezan a ser frecuentes los casos en los que la Virgen se sienta sobre una pradera de hierbas y flores.<sup>1</sup> La ausencia de cercas u otros elementos que recuerden a un jardín, huerto o cualquier otro terreno caracterizado por la intervención humana, da a entender que se trata de un manto vegetal natural, sin influencia antrópica.

1 Estudios recientes sobre el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad: Mocholí Martínez (2019, 2022); Mocholí Martínez y Montesinos Castañeda (2021); Williamson (2009).





Fig. 1. Especies localizadas en 39 obras pertenecientes a los tipos de la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Las imágenes de cada tipo están ordenadas cronológicamente. En el texto, la referencia a las obras seleccionadas se realiza de la siguiente manera: se cita la fig. 1 y, tras dos puntos, el número asignado a la imagen o imágenes de la lista siguiente. Por ejemplo: [Fig. 1:24] o [Figs. 1:1 y 1:2] Si existe figura de alguna de las obras, se indica a continuación. Por ejemplo: [Fig. 1:18] [Fig. 9].

- 1 *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, procede de la iglesia de los Santos Pedro y Pablo de Vyšehrad, Praga, National Gallery
- 2 *Virgen de la Humildad*, Giovanni da Bologna, ca. 1370, Venecia, Gallerie dell'Accademia
- 3 *Virgen de la Humildad*, Lippo di Dalmasio, ca. 1390, Londres, National Gallery
- 4 *Virgen de la Humildad*, Lippo di Dalmasio, ca. 1397, Bolonia, Pinacoteca Nazionale
- 5 *Virgen de la Humildad*, Maestro de Roncaille, ca. 1390, Pinacoteca Nazionale de Siena
- 6 *Virgen de la Humildad*, Domenico di Bartolo, ca. 1420, Pinacoteca Nazionale de Siena

- 7 *Virgen de la Humildad*, Pietro di Domenico da Montepulciano, 1420, Nueva York, Metropolitan Museum
- 8 *Madonna Branchini*, Giovanni di Paolo, 1427, Pasadena, The Norton Simon Foundation
- 9 *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts
- 10 *Jardincillo del Paraíso* o *Paradiesgärtlein*, Maestro del Jardín del Paraíso, 1410-1420, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- 11 *Virgen de la codorniz*, Pisanello, 1420-1430, Verona, Museo del Castelvecchio
- 12 *Virgen del Rosal*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Verona, Museo del Castelvecchio
- 13 *Virgen de la Rosaleda*, Stefan Lochner, ca. 1448, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum
- 14 *Virgen de la Rosaleda*, Ranuccio Arvari, 1410-1424, Porto di Legnago, Santuario della Madonna della Salute
- 15 *Tríptico de la Virgen*, Maestro del altar de la parentela, ca. 1420, Berlín, Gemäldegalerie
- 16 *La Virgen y el Niño en el hortus conclusus*, ca. 1410, Madrid, Museo Thyssen
- 17 *Virgen de las fresas*, Maestro del Alto Rin, ca. 1425, Soleura, Kunstmuseum Solothurn
- 18 *Virgen de la Rosaleda*, Stefano da Verona, ca. 1430, Worcester Museum
- 19 *Tondo del canónigo Bartholomew Boreschow*, ca. 1440, catedral de Frombork
- 20 *Virgen de la Fuente*, Jan van Eyck, 1439, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- 21 *Virgen junto a un banco de hierba*, Robert Campin, ca. 1425, Berlín, Gemäldegalerie
- 22 *Horas Coëtivy*, Bedford Master, ca. 1443, Dublín, Chester Beatty, W.82, fol. 228v
- 23 *Horas Coëtivy*, Bedford Master, ca. 1443, Dublín, Chester Beatty, W.82, fol. 201v
- 24 *Virgen de la Rosaleda*, Sano di Pietro, 1440-1450, Fondazione Musei Senesi
- 25 *Virgen sobre la luna creciente*, Maestro de 1456, 1450-1460, Berlín, Gemäldegalerie
- 26 *Tríptico*, discípulo de Robert Campin, segunda mitad s. XV, Huesca, Museo Diocesano
- 27 *Virgo inter virgines*, círculo del Maestro de la Vida de María, ca. 1470, Berlín, Gemäldegalerie
- 28 *Virgo inter virgines*, Maestro de la leyenda de Santa Lucía, 1475-1480, Detroit Institute of Arts
- 29 *Virgen de la Rosaleda*, Hans Memling, 1480-1490, Madrid, Museo del Prado
- 23 *Libro de horas*, 1475-1499, Nueva York, Morgan Library and Museum, G.4, fol. 140v
- 31 *Virgen de la Rosaleda*, taller de Martin Schongauer, segunda mitad s. XV, Boston, Isabella Seward Gardner Museum
- 32 *Virgen con el Niño, san Juan Bautista y ángeles*, Francesco Botticini, ca. 1490, Florencia, Galleria Palatina
- 33 *Adoración del Niño*, Francesco Raibolini, Francia, 1500-1505, Múnich, Alte Pinakothek
- 34 *Grosse Madonna*, Hans Burgkmair el Viejo, 1509, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum

- 35 *Madonna del Roseto*, Bernardino Luini, ca. 1510, Milán, Pinacoteca de Brera  
36 *Libro de Horas*, ca. 1510, M. 646, fol. 14v, Nueva York, Morgan Library and Museum  
37 *Virgen de Stuppach*, Matthias Grünewald, 1514-1519, Bad Mergentheim, iglesia de la Asunción de María  
38 *Descanso en la Huida a Egipto*, diseño de Hans Baldung Grien, talla de Hans Wydyz, 1514-1515, catedral de Friburgo, Capilla Schnewlin  
39 *Virgen de la Leche junto a una fuente*, Bernaert van Orley, ca. 1516, Milán, Pinacoteca Ambrosiana

Una de las primeras imágenes conocidas de la Virgen de la Humildad sentada en un tapiz herbáceo corresponde a la *Virgen de Vyšehrad* [Fig. 1:1]<sup>2</sup> [Fig. 2], donde destaca María delante de un fondo azul, que evoca al cielo. Sin embargo, una gran mayoría de obras mantiene fondos neutros tras la figura mariana, poco acordes con el espacio natural sobre el que se asienta.



Fig. 2. *Virgen de Vyšehrad*, ca. 1360, Praga, National Gallery.

- 2 En el texto, la referencia a las obras seleccionadas se realiza de la siguiente manera: se cita la fig. 1 y, tras dos puntos, el número asignado a la imagen o las imágenes mencionadas en la lista siguiente. Por ejemplo: [Fig. 1:24] o [Figs. 1:1 y 1:2]. Si existe figura de alguna de las obras, como en este caso, se indica a continuación. Por ejemplo: [Fig. 1:18] [Fig. 9].

Una década después, encontramos otra Virgen de la Humildad [Fig. 1:2], cuya figura se recorta ante el resplandor del sol que la Mujer del Apocalipsis (Ap 12,1) presta a María, junto con otros símbolos astrológicos (luna y/o corona de doce estrellas). En el caso de la *Virgen de Vyšehrad*, la representación del sol se había limitado a una corona de rayos, alrededor de la cual se dispone la de doce estrellas; y la luna, a sus pies. Algo similar se observa en dos obras de Lippo di Dalmasio [Figs. 1:3 y 1:4], en las que la figura de María se recorta sobre el disco dorado del sol. A excepción de imágenes como la del Maestro de Ronciette [Fig. 1:5], donde la vegetación invade casi todo el espacio, muchas de las que se realizan ya en el siglo XV [Figs. 1:6; 1:7 y 1:8] mantienen las características mencionadas anteriormente: pradera de asiento y fondo dorado.

Es a principios del siglo XV, cuando esta variante de la Virgen de la Humildad se extiende a Francia y Países Bajos. En Francia, de hecho, alrededor de 1400, se origina paralelamente el tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda o Virgen en el Jardín del Paraíso. Si en el anterior, la Virgen podía aparecer sedente en un espacio herbáceo con plantas y flores silvestres, en este tipo se encuentra, principalmente, en un terreno ajardinado, sentada en el suelo o sobre un banco cubierto de hierba. La naturaleza ha sido domesticada, bien creando un espacio íntimo para María y Cristo, bien encauzando el crecimiento de las plantas con emparados o pérgolas. La posible relación causal entre la Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda podría plantear dudas a la hora de establecer diferencias tipológicas entre ambas. No obstante, la intervención humana y la abrumadora presencia de una flor concreta, tan significativa como la rosa, supone una variación suficientemente sustancial como para considerar que se trata de un tipo iconográfico en sí mismo.

### **FLORES EN EL PRADO**

Las plantas, y en concreto las flores, representadas en cada uno de estos tipos iconográficos ofrecen en muchos casos un significado específico en torno a las cualidades y virtudes marianas. La identificación de las especies vegetales en numerosas representaciones de la Virgen de la Humildad resulta complicada, debido al estilo poco naturalista de las mismas o a una técnica pictórica sumaria, lo que reduce considerablemente la muestra de imágenes que ha podido ser empleada en este estudio.<sup>3</sup> Además, esta falta de atención al detalle podría plantear dudas sobre la importancia que la individualización de las plantas pudo haber tenido en la construcción del significado de las imágenes.

Sin embargo, aunque no en todos los casos, es posible identificar algunas especies, cuya presencia en obras posteriores sugiere que no fueron

escogidas al azar. Por el contrario, la localización de algunas plantas en tan solo una de las obras seleccionadas dificulta la consideración de su importancia significativa. Cabe plantearse también que estas especies minoritarias no se hallen presentes en las imágenes de la Virgen de la Humildad por su significado, sino por ser habituales en el territorio en el que se realizaron las obras. En este sentido, su condición silvestre podría reforzar la virtud de la humildad que se le asigna a María.

### **Azucena y lirio**

Entre las plantas que más se repiten en las imágenes estudiadas, la más frecuente es la azucena. Esta especie se encuentra en cuatro de las nueve, incluyendo también, por su similar aspecto y simbología, al lirio. La azucena se asocia a María, en tanto que alude a su virginidad y pureza, virtudes que también se han vinculado con la representación del lirio.<sup>4</sup> La confusión entre ambas flores ha dado lugar a un intercambio en la visualidad mariana que goza de una larga tradición.

En relación con el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad, las azucenas presentes en el terreno donde se sienta María podrían ser interpretadas como una reminiscencia de las referencias visuales (jarrón de azucenas, san Gabriel y, a veces, la propia Anunciada, o ambos) o escritas (AVE GRATIA PLENA) al episodio de la Anunciación y la Encarnación de Cristo que fueron frecuentes en las primeras imágenes del tipo. Como se ha planteado anteriormente (Mocholí Martínez; Montesinos Castañeda, 2021; Mocholí Martínez, 2019), las continuas alusiones al momento en que María se reconoce como “esclava del Señor” (Lc 1,38) podrían explicar que, desde un primer momento, el tipo haya sido conocido en relación a la humildad de María, tal y como se desprende de las inscripciones que se repiten en las primeras obras.<sup>5</sup> La progresiva desaparición de estas referencias podría

3 Este es el principal criterio de selección de las imágenes pertenecientes al tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad. Respecto al tipo de la Virgen de la Rosaleda o Virgen en el Jardín del Paraíso, se han buscado imágenes representativas de sus distintas variantes (con rosales o sin ellos, con bancos de hierba y/o pérgolas, en jardines cerrados o no, etc.) en un porcentaje proporcional a la importancia cuantitativa de las mismas. También se procurado ofrecer una representación de todo el arco cronológico de pervivencia del tipo, desde inicios del siglo XV a inicios del siglo XVI.

4 Aunque también puede remitir a la realeza celestial (Beck, 2000: 386).

5 N[OST]RA D[ON]NA DE HUMILITATE (Bartolomeo Perellano da Camogli, 1346, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia); S[AN]CTA MARIA D[E] HUMILITATE (ca. 1360, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza); LA NOSTRA DONNA D[E] UMILITA (Fra Paolo da Modena, ca. 1370, Modena, Galleria Estense); S[AN]TA MARIA DE UM[I]LITATE (Caterino Veneziano, fines de la década de 1370, Cleveland Museum of Art).

explicar la necesidad de trasladar, de manera más orgánica, la única de ellas que podía encajar en la variante del tipo que nos ocupa: la Virgen de la Humildad sobre suelo herbáceo.

Por otro lado, como también se ha expuesto (Mocholí Martínez, 2022), la virginidad de la madre de Dios se pone especialmente de manifiesto en este tipo iconográfico. Numerosas imágenes del mismo, principalmente realizadas durante el siglo XIV, muestran la lactancia de la Virgen, incidiendo en su maternidad divina, por encima de su humildad. Pero una maternidad virginal. La creencia bajomedieval de que la actividad sexual y reproductiva era incompatible con la calidad de la leche de las mujeres lactantes pone de manifiesto que, tras el nacimiento de Cristo, María iba a continuar siendo virgen, por lo que no necesitaba recurrir a nodrizas, como solían hacer las madres, especialmente nobles, que se veían en la necesidad de seguir teniendo descendencia. Así pues, es probable que, más allá de su origen y de posibles referencias a la Anunciación, la presencia de azucenas en este tipo recuerde la pureza de la madre de Dios.

### **Violeta**

Las violeta, por sus flores sencillas que se inclinan hacia la tierra, ha sido vinculada a las virtudes de la humildad y de la obediencia (Beck, 2000: 386). En este sentido, en relación con María, recuerda la modestia que mostró al acatar la voluntad divina.<sup>6</sup> San Bernardo ya la había proclamado "*viola humilitatis*" (*Ad Beatam Virginem Deiparam*, 4; PL 184, 1012). Esta flor se encuentra, con seguridad, en tres de las nueve imágenes estudiadas, siendo una de las plantas más repetidas, junto con la fresa [Fig. 3] y el llantén. La razón de su ausencia en el resto de los casos, si el tipo busca ensalzar la humildad de María, podría deberse, como ya hemos avanzado, a que esta virtud también estaba implícita en las diferentes referencias a la Anunciación que se aprecian en las imágenes pertenecientes a las primeras décadas de existencia del tipo. Así, por esta razón, la azucena, incluso el lirio, podrían aludir, de manera implícita, no solo a la pureza de la Virgen, sino también a su humildad.

### **Fresa**

Entre las imágenes seleccionadas, tan trascendente como la violeta, resulta la fresa. Su simbología es considerablemente más rica: las hojas trilobuladas aluden a la Trinidad y evocan el Paraíso perdido, el color rojo del

6 La violeta también alude a la humildad de Cristo, quien manifiesta tal virtud cuando, siendo Dios, se hace hombre (Impelluso, 2003: 128).



Fig. 3. El terreno se encuentra tapizado de violetas y fresas. *Virgen de la Rosaleda* (detalle), Stefan Lochner, ca. 1448, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

fruto recuerda la Pasión de Cristo, la sangre derramada de los mártires y, en relación con la madre de Dios, su futuro pesar por la muerte de su Hijo; mientras que sus flores blancas representan la pureza y la Encarnación de Cristo. Además, la capacidad de la fresa de florecer y dar fruto a la vez remite a la maternidad virginal de María. Ambas prerrogativas marianas, la maternidad divina y la virginidad perpetua, son las que destacan junto con la humildad, como hemos avanzado, en el tipo iconográfico al que pertenecen las imágenes.

La humildad, junto a las buenas acciones, es evocada por la propia fresa, debido a su condición de planta silvestre (Fallena Montano, 2021: 96; Beck, 2000: 387), en los sotobosques abrigados por una densa techumbre nemoral, como tapizante, pegada a la tierra y sin espinas. Estas características botánicas de la planta están en consonancia con la disposición de María, cuya humildad se evidencia, no solo con referencias a su conformidad con la voluntad divina, sino también en el hecho de estar sedente sobre la tierra, en lógica conexión etimológica de la palabra *humilitas*, cuya primera acepción es proximidad al suelo, con el término latino para tierra, *humus* (Mocholí Martínez, 2019).

Cabe añadir que el cultivo de la fresa, por sus frutos carnosos y su carácter ornamental, no se desarrolló hasta el fin de la Edad Media (Botánica, 2023: 379), lo que posibilitó la obtención de frutos de mayor tamaño,<sup>7</sup> así como su proliferación en jardines cortesanos (Fallena Montano, 2021: 96). Es importante considerar que, en el momento de la realización de las obras que nos ocupan, esta planta era una especie silvestre y su presencia en las

7 De hecho, en la tabla central del *Tríptico del Jardín de las delicias* (El Bosco, 1490-1500, Madrid, Museo del Prado) las enormes fresas adquirieron connotaciones sexuales y simbolizan la voluptuosidad y lo efímero de los placeres mundanos.

imágenes de la Virgen de la Humildad contribuiría a fortalecer la idea de que María se asemeja a un ambiente natural no antropizado, como es el prado sobre el que se acomoda (Mocholí Martínez, 2019).

Así, según san Bernardo de Claraval, Cristo “[...] es flor del campo, no de jardín (Ct 2,1). El campo florece sin intervención humana. Nadie lo siembra, nadie lo cava, nadie lo abona. De la misma manera floreció el seno de la Virgen. Las entrañas de María, sin mancha, integras y puras, como prados de eterno verdor, alumbraron esa flor” (*Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II, 4*; PL 183, 42; San Bernardo, 1985: 75). Adán de San Víctor se refiere a María como “*Terra non arabilis, / Quae fructum parturit*” (*Sequentiae. XXV. In Assumptione Beatae Virginis*; PL 196, 1503) y san Buenaventura la define como “tierra no trabajada por el hombre” (*De Annuntiatione B. Virginis Mariae. Sermo III*; San Buenaventura, 1963: 618).

Resulta especialmente llamativo que en la *Virgen de Vyšehrad* [Fig. 1:1] [Fig. 2], la obra más antigua conocida entre las imágenes de esta variante de la Virgen de la Humildad y, por tanto, la más cercana al propósito original del tipo iconográfico, aparecen las tres especias hasta ahora mencionadas. Es probable, por tanto, que estas tres plantas tenga el mismo significado: destacar la humildad de María. Así, además de la violeta, también sirve a este propósito el recuerdo a la Anunciación a través de la azucena. Pero, con estas flores, también se contraponen su condición de madre y virgen.<sup>8</sup> En este sentido, la azucena y la fresa remiten a la virginidad de María, entre otras tantas especies que contribuyen a configurar un prado. La obra de Giovanni di Paolo, bien avanzado el siglo XV [Fig. 1:9] [Fig. 4], se enmarca en unidades de paisajes antropizados perfectamente delimitados (agrosistemas y ciudades comunicadas por caminos).<sup>9</sup> Hacia el frente se recrea, entre cultivos de árboles frutales (granados, manzanos, etc.), un claro ocupado por una pradera de plantas silvestres. Entre las especies identificables, también encontramos la fresa y la violeta, además de la aguileña, entre otras. Esta última, que en estado salvaje es de color azul (Botánica, 2023: 103) como en esta obra, no está claramente representada en otras imágenes de la Virgen de la Humildad, pero sí de la Virgen de la Rosaleda, que tratamos a continuación.

8 De hecho, en Roma, la azucena estaba consagrada a Juno y se vinculaba a la fecundidad femenina (Impelluso, 2003: 85).

9 A la naturaleza inculta, como un lugar de santidad y pureza, se contraponen el ámbito urbano, lo que enfatiza su separación moral, pues las ciudades se erigen como lugares de vicio y degradación humana (Moseley-Christian, 2013: 62).



Fig. 4. *Virgen de la Humildad*, Giovanni di Paolo, ca. 1442, Boston, Museum of Fine Arts.

## LA ROSALEDA

Se ha dado por hecho que la relación de María con la rosa se origina en el *Cantar de los Cantares*, en el que la Sulamita, identificada con la Virgen, se equipararía a esta flor. Si bien la blancura de la azucena, que remite a la pureza, la había convertido en símbolo mariano por excelencia, su supuesta proximidad a la rosa en las escrituras (Ct 2, 1) habría hecho prevalente a esta última por la ambivalencia de su significado. Para Ambrosio, no solo era un símbolo mariano, sino que también representaba la sangre de Cristo y, por tanto, su Pasión (*Expositio in Psalmum CXVIII*, 14; PL 15, 1390). Debe aclararse que las plantas, y en especial las flores, mencionadas en el *Cantar* han sido identificadas con especies muy diversas, debido al uso de nombres vernáculos poco precisos, así como por la pluralidad implícita en las traducciones.

Aunque la primera flor mencionada se ha trasladado como rosa o narciso de Sarón,<sup>10</sup> la Biblia griega Septuaginta traduce el versículo de la siguiente

10 Llanura costera entre el Carmelo y Yaffo (Fernández Marcos; Spottorno Díaz-Caro, 2013: 398).

manera: “Yo flor de la pradera, lirio de los valles. Como lirio en medio de espinos, así es mi amiga en medio de las hijas” (Fernández Marcos; Spottorno Díaz-Caro, 2013: 398). Conforme a lo anterior, la Vulgata dice: “*Ego flos campi, et liliu[m] convalliu[m]. Sicut liliu[m] inter spinas, sic amica inter filias*” [Yo flor del campo y lirio de los valles. Como lirio entre las espinas, así mi amiga entre las hijas] (Scio, 1808: 193-194).

Respecto a “*liliu[m] convalliu[m]*”, el término hebreo *shoshaunáh*, que significa flor de seis hojas y que es difícil de vincular a una determinada especie, ha sido así traducido por lirio, mientras que, en otras versiones, han preferido hacerlo como azucena. Como es sabido, no se trata de la misma especie, como tampoco lo es *Lilium convallium*, término latino de la especie conocida en castellano con el nombre vernáculo de “lirio del valle”, que curiosamente sí aparece en algunas de las imágenes estudiadas. No parece ser esta última especie a la que se refieren los Padres de la Iglesia, que manejaban la versión griega; aunque algunos, como Orígenes o san Jerónimo, también sabían hebreo.<sup>11</sup> El primero pone el versículo del *Cantar* en boca del Esposo-Cristo y compara a la Esposa con la Iglesia:

Se llama campo a un terreno llano dedicado al cultivo y labrado por agricultores; en cambio los valles señalan más bien lugares rocosos e incultos. Pues bien, por el campo podemos entender también aquel pueblo que se cultivaba mediante los profetas y la ley; por el valle, en cambio, el lugar rocoso e inculto de los gentiles. Por eso este esposo fue flor en el pueblo judío; mas, como quiera que la ley no condujo a nadie hasta la perfección, por eso el Verbo de Dios no pudo en él hacer progresar la flor hasta alcanzar la perfección del fruto. En cambio, en este valle de los gentiles fue lirio. Pero, ¿qué clase de lirio? Indudablemente, la misma de aquel que en los Evangelios dice que el Padre viste: Ni siquiera Salomón en toda su gloria se vistió como uno de estos [Mt 6, 28ss]. Por eso el esposo se hace lirio en este valle, porque en él el Padre celeste le vistió con un vestido tal de carne, cual ni siquiera Salomón en toda su gloria pudo poseer (*Comentario al Cantar de los Cantares*, lib. 3, cap. 4; Orígenes, 2015: 200-201).

Pero, en la primera mitad del siglo XII, Adán de San Víctor se refiere a María como rosa de paciencia –además de equipararla a otras especies–, en relación con el versículo anterior, a partir del cual identifica a la Virgen con un valle de humildad y a Cristo con el lirio nacido en él: “*Myrtus tem-*

11 Agradezco a Guadalupe Seija sus indicaciones sobre esta cuestión.

*perantiae, / Rosa patientiae, / Nardus odorifera. / Tu convallis humilis / Terra non arabilis, / Quae fructum parturiit. / Flos campi, convallium / Singulare liliium / Christus, ex te prodiit*" (*Sequentiae. XXV. In Assumptione Beatae Virginis*; PL 196, 1503).

La rosa, en cambio, sí se menciona expresamente en la versión latina del *Eclesiástico*: "quasi plantatio rose in Jericho" (Si 24,18), que Scio traduce "como planta de rosa en Jerichó" y matiza, en nota: "como los rosales"<sup>12</sup> (1808: 440). Sería esta rosa –y no la del *Cantar*– con la que se compara a la madre de Dios. San Pedro Damiano, en el siglo XI, asimila la rosa de Jericó a la Virgen ("*Beata Dei genitrix, virgo Maria [...] Tu virga de radice Jesse. Tu cedrus in Libano. Tu rosa purpurea in Jericho*", *Carmina et Preces*, 49; PL 145, 935); mientras que Alain de Lille hará lo propio en la siguiente centuria ("*Beata Virgo Maria est quasi liliium inter spinas (Cant. III), quasi oliva speciosa in campis, quasi plantatio rosae in Jericho (Eccl. XXIV)*", *Liber sententiarum*, 31; PL 210, 247).

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XIII, no solo se hizo frecuente la identificación de la Virgen con la rosa (Chabrowe, 1967: 35-36), sino que esta adquirió preeminencia sobre el resto de las flores. Así se puso de manifiesto en una de las cantigas de Santa María y sus correspondientes miniaturas. La cantiga 10 es de loor y afirma *Como Santa María é rosa das rosas* y *Como Santa María é fror das frores* [Fig. 5]. De este modo, la miniatura que representa el primer verso muestra a María rodeada de flores, que pretenden ser rosas de distintos colores; mientras que en la segunda se mezclan distintas especies.

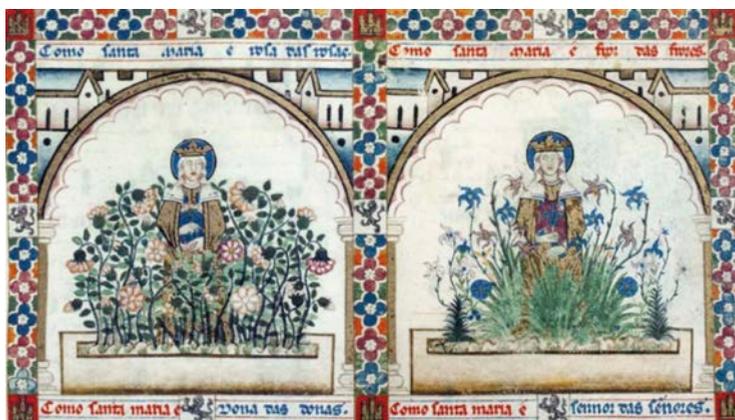


Fig. 5. Cantiga 10 (detalle), *Cantigas de Santa María*, Alfonso X, 1280-1284, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, T I 1, fol. 18.

12 Aunque en Palestina había varias especies del género rosa, esta flor sería más bien la adelfa (*Nerium oleander*), muy abundante alrededor de Jericó (1808: 440).

Pese a todo ello, destaca la ausencia de la rosa en la práctica totalidad de las imágenes de la Virgen de la Humildad, a excepción de la *Madonna Branchini* [Fig. 1:8], obra ya del siglo XV. En dicha imagen las rosas están cortadas, como el resto de la flores, sobre un suelo tan dorado como el fondo. Por el contrario, lógicamente, la rosa es la flor más representada en el tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda.

### **Rosas blancas y rosas rojas**

San Bernardo, además del consabido "*lilium castitatis*", también denominaba a María "*rosa charitatis*" (*Ad Beatam Virginem Deiparam*, 4; PL 184, 1012). Pero en un texto atribuido a este autor, al compararlas con la Virgen, se otorgaba distintos sentidos a las rosas en función de su color: "*Maria autem rosa fuit candida per virginitatem, rubicunda per charitatem*" (*Item De Beata Maria Vergine Sermo*, 10; PL 184, 1020). Así pues, cada color manifestaba cualidades espirituales de María. La rosa blanca, como la azucena, aludía a su virginidad, mientras que la rosa roja lo hacía a su caridad. En cualquier caso, el principal significado de la rosa roja es el martirio, pues su color recuerda al de la sangre.

En el siglo XIII, san Alberto Magno escribía sobre la rosa roja como símbolo del dolor de la Virgen en la Pasión de Cristo (*compassio Mariae*). Para el autor, el Hijo padeció en el cuerpo tanto como la madre padeció en el corazón: "*Ipsa [María] vero non suo sanguine, sed sanguine Filii rubicata; et ideo quasi rosa: quantum enim Filius passus est corporaliter, tantum ipsa compassa est praecordialiter. Ipsa enim fuit rosa Jericho, quod ponat defectus, quia compassa est Filio, quando fides in omnibus defecerat ipsa*" (*Mariale de Laudibus*; Levi d'Ancona, 1977: 339). De hecho, *De Laudibus B. Mariae Virginis*, escrito hacia 1240, erige a la rosa en símbolo de ambos; mientras que, en el siglo XV, un poema mariano todavía remite a la rosa roja para aludir al dolor de la Virgen por la Pasión de su Hijo (*Analecta*, vol. 42, p. 95, n. 88, estrofa, 4b, 5<sup>o</sup>; Levi d'Ancona, 1977: 337).

### **El "rosal" de Jesé**

La interpretación de la raíz de Jesé ("*Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet*", Is 11,1) contribuyó a la formación del simbolismo de la rosa. Los Padres de la Iglesia, desde muy temprano, habían llamado la atención de los creyentes sobre el juego de palabras entre *virga* [vara] y *virgo* [virgen] (Ammann, 1966: 185). Partiendo de la exégesis patrística del versículo anterior,<sup>13</sup> Alain de Lille, no solo identifica *virga* con *virgo*, sino también *radix* con árbol y *flos* con Cristo ("*Haec eleganter dicitur virga, ratione nominis, ratione significationis, ratione proprietatis.*

*Ratione nominis, quoniam mutatione A in O, de virga fit virgo*", *Liber sententiarum*, 28; PL 210, 246). De hecho, basada en la equiparación de la Virgen con una rosa, san Bernardo había dado pie a la relación del árbol de Jesé con un rosal:

*O Virgo, virgo nobilis, virga Jesse, per quam in ramo convaluit, quod perierat in radice. Radix amaritudinis Eva, radix aeternae dulcedinis Maria. Haec est miranda, et profundissima dispensatrix sapientiae, quae talis virga nascetur de tali radice talis filia de tali matre, talis libera de tali proscripta, talis imperatrix de tali captiva, tam florens rosa de tam sicca spina!* (*Tractatus ad laudem gloriosae V. Matris*; PL 182, 1144).

Paralela a la analogía establecida por Alain de Lille, que veía a Cristo en la flor, se da la asociación de esta con María y la de Jesús con el fruto (Hodne, 2012: 30), que san Bernardo había anticipado: "¡Oh Virgen, vara sublime! [...] ¡Árbol de vida, el único capaz de traer el fruto de salvación!" (*Sermones de Tempore. In Adventu Domini. Sermo II, 4*; PL 183, 42; San Bernardo, 1985: 75). También el poema *De Beata Maria*, escrito entre 1228 y 1264 y conservado en la catedral de Tortosa, reitera la idea de la Virgen como "ilustre rama de Jesé, / repleta de dulce fruto" (López Calderón, 2023: 59). Sin embargo, en el ámbito profano, el juglar Rutebeuf dice abiertamente de la Virgen: "*Tu es rosiers qui porte rose / Blanche et vermeille*" (*L'Ave Maria*, 116-117; Rutebeuf, 1990: 282-290).

El *Eclesiástico* (24,18) no habla de una rosa, sino de rosales y, entre los siglos XIV y XVI, la poesía asocia a María con una rosaleda (Schiller, 1980: 206). De hecho, en un *Cantionale* del siglo XV, María se equiparaba a un enrejado con rosas delicadas (*Analecta*, vol. 9, p. 77, n. 97, estrofa 3a; Levi d'Ancona, 1977: 337). Así pues, como un rosal es como se representa el árbol de Jesé (Chabrowe, 1967: 35) en algunas obras del alto Rin de los siglos XIII y XIV,<sup>14</sup> que anticipan el tipo iconográfico de la Virgen de la

13 Jerónimo, *Comentario a Isaías*, 4, 11, 1-3; Tertuliano, *Contra Marción*, 3, 17, 3-4; Gregorio de Elvira, *Tratados sobre los libros de las santas Escrituras*, 6, 35-36; Ambrosio, *Sobre los patriarcas*, 4, 19; Cromacio de Aquileya, *Comentario al Ev. De Mateo*, 2, 5; Beda el Venerable, *Homilias sobre los Evangelios*, 1, 6 (Merino Rodríguez, 2007: 144-149).

14 El origen de las estas imágenes explica la profusión de casos de la Virgen de la Rosaleda en el centro y norte de Europa, aunque destacan igualmente en la península itálica y Francia.

Rosaleda. En el coro de la catedral de Estrasburgo (1248-1251), ya desaparecido pero conocido por dibujos realizados por Johann Jakob Arhardt hacia 1660, había una imagen de María con el Niño sentado sobre un



Fig. 6. *Virgen de la Rosaleda*, ca. 1300, Múnich, Bayerisches Nationalmuseum.

rosal, en alusión al árbol de Jesé. María, como nueva Eva, y en señal de redención, ofrece al nuevo Adán el fruto del Árbol del Conocimiento, que había provocado la caída (Chabrowe, 1967: 36).

También remite a la raíz de Jesé una imagen escultórica bávara [Fig. 6], en la que un rosal florido crece ante la figura de María. Sobre él, como rosa florecida, se sienta el Niño. Este acaricia la barbilla de su madre y ella le sonríe. Schiller ha querido ver en estos gestos una referencia a los esposos del *Cantar*, de modo que la Virgen sería la *Mater-Sponsa* y Cristo el *Filius-Sponsus*. La autora también ha interpretado la pequeña guirnalda con cuatro rosas que corona la cabeza del Niño en relación con las cuatro llagas de Cristo, que los místicos comparaban con rosas (Schiller, 1980: 206).

### ***Rosa sin espinas***

San Ambrosio relata que, antes de florecer en la tierra, la rosa había crecido en el cielo sin espinas y que se llenó de ellas tras la pérdida del estado de gracia por parte de la humanidad. Su fragancia y belleza, no obstante, recordaban el esplendor del Paraíso perdido (*Hexameron*, lib. 3, cap. 11; PL 14, 175). De hecho, la *Corona de la B. Virgen María*, atribuida a san Ildefonso de Toledo, dice que la rosa "es llamada por excelencia [sic] flor de las flores [...] Pero tú, Señora, no eres rosa de la tierra, que al poco

tiempo que nace se seca y se marchita: sino que eres rosa del Paraíso, que te lleva en la mano el Rey del cielo" (Ildefonso de Toledo, 1874: 70).

San Bernardo de Claraval, haciéndose eco de exégetas anteriores,<sup>15</sup> compara a María con Eva e identifica a la primera con la rosa y a la segunda con la espina: "*Maria de spinoso et hispido Judaeorum populo et arido procreata est [...] Eva ergo spina fuit Maria rosa exstitit: Eva spina, vulnerrando; Maria rosa, omnium affectus mulcendo. Eva spina, inficiens omnibus mortem: Maria rosa, reddens saluiferam omnibus sortem*" (*Sermo De Beata Maria Vergine*, 10; PL 184, 1020). Alain de Lille mantiene la analogía entre la espina y la defectuosa naturaleza humana, así como la comparación de María con la rosa, para destacar las cualidades sublimes de la madre de Dios: "*Cum ergo Jericho interpretatur defectus, beata Virgo quasi quaedam rosa in defectus humanae naturae plantata, fuit caeteris mulieribus virtute formosior, rubore terrenarum tribulationum per patientiam venustior, odore bonorum operum redolentior*" (*Liber sententiarum*, 31; PL 210, 247-248).

Igualmente, los poemas e himnos marianos del siglo XIII hacen referencia a la "rosa sin espinas", como el mencionado *De Beata Maria*: "Hermosa rosa sin espinas / a la que no quema el sol" (López Calderón, 2023: 59). Este epíteto alude a la Inmaculada Concepción, la única exenta del pecado original y sus consecuencias; pero, en conjunción con el *hortus conclusus* (Ct 4,12), que se desarrolla en el siglo XII, también podía representar la pureza de la Virgen (Levi d'Ancona, 1977: 332, 334). Así, se ha dado por hecho que en las imágenes de la Virgen de la Rosaleda se delimita el espacio ocupado por María.

### **¿Hortus conclusus?**

Un muro almenado rodea el *Jardincillo del Paraíso* en una de las primeras obras que representan a María en un jardín [Fig. 1:10] [Fig. 7]. Junto al muro, hay un banco florido, pero María coronada se sienta sobre un cojín en el suelo, como la Virgen de la Humildad. Sin embargo, ya no sostiene a su Hijo, sino que lee un libro. Pese a tratarse de una obra tan temprana, es la que presenta una mayor variedad floral y faunística –pues se han diferenciado más de 30 especies de plantas, pero también numerosas aves e insectos–, además de otras figuras. Aunque se puede distinguir un rosal rojo, la rosa no destaca sobre el resto de las flores, como sucede en otras

15 El poema *In festis Beatae Mariae Virginis per annum ad vespas*, escrito hacia el año 950, compara la simiente de Eva con un rosal espinoso, del que procede: "*Ut a stirpe spinea / Mollis rosa pullulat / Sic ab Evae miserans / Processisti, Maria, germine*" (Levi d'Ancona, 1977: 335).

imágenes. Podría tratarse simplemente de una representación naturalista de un jardín,<sup>16</sup> si bien la mayoría de las especies vegetales pueden ser interpretadas en sentido mariológico.



Fig. 7. *Jardincillo del Paraíso* o *Paradiesgärtlein*, Maestro del Jardín del Paraíso, 1410-1420, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

La peculiaridad de esta obra no solo reside en su diversidad vegetal, sino también en la consistencia del muro que delimita el jardín. En la mayoría de las imágenes de la Virgen de la Rosaleda, el cerramiento suele ser un enrejado o una valla y, a veces, la misma rosaleda. Este último es el caso de una obra de Ranuccio Arvari [Fig. 1:14], la conocida como *Virgen de la Codorniz* de Pisanello [Fig. 1:11] [Fig. 8] y una obra de Stefano da Verona [Fig. 1:18] [Fig. 9]. Estas imágenes presentan todavía similitudes con la Virgen de la Humildad, concretamente el cojín sobre el que se sientan o el fondo dorado de las últimas y el fulgor anaranjado de la primera: el sol que viste a María y que oculta, casi por completo, la rosaleda tras ella. Algo más reciente, pero en la misma línea, es la imagen de Sano di Pietro [Fig. 1:24]. La Virgen con el Niño no solo se recorta sobre un fondo dorado, sino que también es dorado el suelo en el que se sienta, a excepción de una franja, en primer plano, con rosas rosadas<sup>17</sup> y blancas, como las que cubren los rosales que envuelven a María.

16 No es solo una cuestión de estilo. Contribuye a la difusión de estas imágenes la rehabilitación de la naturaleza y del mundo sensible en el siglo XIV (Beck, 2000: 377-378), pero sobre todo a partir de 1400 (Kirschbaum, 1971: 78).

17 En la rosa rosada, el dolor del martirio se ensambla con el blanco de la virginidad (Martínez, 2022: 12).



Fig. 8. *Virgen de la Codorniz*, Pisanello, 1420-1430, Verona, Museo del Castelvecchio.



Fig. 9. *Virgen de la Rosaleda*, Stefano da Verona, ca. 1430, Worcester Museum.

La clasificación de estas imágenes en uno de los dos tipos estudiados es difícil, pues mantiene características de la Virgen de la Humildad, pero incorporan una rosaleda y, además, el Niño, mayoritariamente, ya no es amamantado. Sin embargo, no es posible apreciar si la planta tiene continuidad alrededor de María. Varias décadas después, se mantiene el recurso a la rosaleda como elemento de separación [Fig. 1:29]. Si bien, en este caso, una muralla torreada cierra el espacio ajardinado ocupado por las figuras sagradas, separándolas del resto del ámbito natural, en el que también se vislumbra una ciudad.

Por el contrario, el espacio en el que se sienta la *Virgen del Rosal* [Fig. 1:12] está cercado por una valla, que sirve de sostén a una rosaleda nutrida de flores rojas y blancas. Conceptualmente no se aleja en exceso de las obras anteriores; es más, esta se abre por delante, dando a entender que el jardín no se encuentra totalmente cerrado, como sí se puede apreciar en *La Virgen y el Niño en el hortus conclusus* [Fig. 1:16], que no es propiamente una Virgen de la Rosaleda.

En dos miniaturas de las *Horas Coëtivy* [Figs. 1:22 y 1:23], a diferencia de esta última, no se aprecia el cierre. En ambas, María está sentada sobre un

cojín en un espacio ajardinado y delimitado por rosas blancas y rojas [Fig. 1:23] o acompañadas por azucenas en un enrejado [Fig. 1:22]. En esta última imagen, la madre de Dios está coronada y, sobre las flores, asoma el busto de Dios Padre, unido por unos rayos al Espíritu Santo, que se posa sobre la cabeza del Niño.

Varias décadas posterior es otro libro de horas [Fig. 1:30], en donde se representa a María también coronada y sentada sobre un banco herbáceo. Tras él, un enrejado cuajado de rosas llega hasta el límite superior de la imagen, pero se pierde en los bordes de la miniatura.<sup>18</sup> Similar es el caso de aquellas imágenes cuyo único elemento de separación con el exterior del jardín es el banco cubierto de césped, como el del *Jardincillo del Paraíso* [Fig. 1:10] [Fig. 7], cuyos extremos desaparecen en los límites de la imagen, como las rosaledas de Pisanello [Fig. 1:11] [Fig. 8], Arvari [Fig. 1:14] o Stefano da Verona [Fig. 1:18] [Fig. 9]. Entre ellas, se encuentran dos trípticos centrados por imágenes de la Virgen de la Rosaleda: la primera también pertenece al tipo de la *Virgo inter virgines* [Fig. 1:15]; mientras que la segunda, pese a estar datada en la segunda mitad del siglo XV, presenta aun el fondo dorado y la única rosa visible es una de color blanco en manos de María [Fig. 1:26].

Pero una gran mayoría de obras combina el banco vegetal con un emparado o una pérgola con aves, más o menos tupida y, por tanto, con dispar función delimitadora. Un estadio intermedio estaría representado por la *Virgen de las fresas* [Fig. 1:17] [Fig. 10], que mantiene el fondo dorado, donde los rosales, rojos y blancos, se enredan en un entramado sencillo, pero continuo.<sup>19</sup> En otras obras, la pérgola es más bien un armazón que actúa a modo de dosel de María, por lo que carece de continuidad y capacidad separadora. En algunas, que mantienen el fondo dorado [Figs. 1:19 y 1:27], también se aprecian los extremos del banco cubierto de hierba frente al que se sienta María. Así pues, a diferencia de la mayoría de las imágenes anteriores, se hace evidente que el banco tampoco actúa como elemento liminal.

18 En el ámbito librario, se van a dar pocos cambios, a juzgar por otras miniaturas del siglo XVI [Fig. 1:36].

19 También es blanca la rosa que María entrega al Niño, lo que Schiller interpreta como signo del amor de Dios (1980: 205). Ammann, por el contrario, considera que una rosa blanca en manos de María alude a su maternidad virginal (1996: 185), interpretación que podría corroborar el jarrón de cerámica blanco con decoración azul que lleva el Niño en esta imagen. Según Morales y Marín, las vasijas o jarrones, por tratarse de contenedores, simbolizan la matriz (1984: 329), lo que, unido a la flor blanca que toma el Niño para introducirla en el recipiente, señalaría el carácter virginal de la maternidad de María.



Fig. 10. *Virgen de las fresas*, Maestro del Alto Rin, ca. 1425, Soleura, Kunstmuseum Solothurn.



Fig. 11. *Virgo inter virgines*, Maestro de la leyenda de Santa Lucía, 1475-1480, Detroit Institute of Arts

Cabe añadir, además, una particularidad del *Tondo del canónigo Bartholomew Boreschow* [Fig. 1:19]: la planta trepadora no es un rosal, sino una vid, otro símbolo mariano con origen en el Antiguo Testamento (Si 24,23; Sal 127,3). También el Árbol de Jesé había sido asociado a la vid, como en el *Misal Stammheim* (1170-1180, Los Ángeles, Getty Museum, Ms. 64, fol. 146), en el que aparece repleto de racimos de uva. Además, al vincularse la vid con María y, por consiguiente, su fruto con Jesús, se refuerza la alusión de la uva a la Pasión y la Eucaristía (López Calderón, 2016: 417). Por el contrario, cubierto con rosales de rosas rojas y blancas, encontramos al cenador de la *Virgen de la Rosaleda* de Stefan Lochner [Fig. 1:13], cuyo banco herbáceo también es finito. Ocurre lo mismo en la *Virgen de la Fuente* [Fig. 1:20] y en sendas imágenes de Robert Campin [Fig. 1:2] y un seguidor suyo (1450-1470, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 77. PB. 28). Sin embargo, las tupidas rosaledas tras el banco de las dos primeras –y, en el caso de la obra de Van Eyck [Fig. 1:20], el rico tejido que sostienen dos ángeles detrás de la Virgen– acentúan la separación con el entorno. Por el contrario, solo en la última obra apreciamos un paisaje no

antropizado, con una ciudad al fondo, como en las imágenes analizadas por Moseley-Christian (2013), una tendencia que llegará hasta el siglo XVI [Figs. 1:32 y 1:33].

En otra imagen de la *Virgo inter virgines* [Fig. 1:28] [Fig. 11], se abre un minucioso paisaje con la ciudad amurallada de Brujas que, según Roberts, representa a la Jerusalén celestial, en contraposición con el jardín celestial del Paraíso, en primer plano (1998: 58). En la parte superior de la imagen, sobre la cabeza María, dos ángeles sostienen una corona. Se distribuyen por la tierra diversas plantas silvestres, entre las que se aprecian algunas fresas. Una única azucena está siendo ofrecida al Niño por una de las vírgenes. El grupo está cercado por un banco con césped que, a su vez, se encuentra rodeado por una frondosa rosaleda con rosas rojas, enmarcada por una pérgola, a la que trepan vides cuajadas de racimos de uva, como en el *Tondo del canónigo Bartholomew Boreschow* [Fig. 1:19]. En todo caso, más allá de su significado, estos elementos delimitadores se ajustan, en la mayoría de los casos, a la práctica medieval.

En la Edad Media, se pueden individualizar diversos tipos de jardines (Valéry; Le Toquin, 2002: 36-51), cuyas características coinciden con algunas de las que acabamos de exponer. Los monásticos, que acabaron influyendo en otros, se dividían en varias parcelas: con parterres de hierbas, una huerta, un huerto y/o un prado florido o *violaria* (Goody, 1993: 125). En el ámbito rural, los jardines situados en los recintos de castillos, fortalezas o abadías se encontraban totalmente separados del exterior; todo lo contrario que en la ciudad, a juzgar por las miniaturas de la época [Fig. 12].

En el ámbito urbano, los jardines podían tener huerto y parterres con plantas medicinales, además de colmenas y estanques para viveros. Para disuadir a los animales, estaban rodeados de árboles con ramas entrelazadas, a la vez que huertos y herbolarios se delimitaban con vallas y pérgolas con enredaderas o viñas (Fallena Montano, 2021: 88). En el entorno urbano, es donde se desarrollaron por primera vez los jardines privados, concretamente, en los suburbios de las ciudades libres de Italia y Alemania (Goody, 1993: 161), donde se les conocía como cerrados, cercados o paraísos.

Pero los jardines para el esparcimiento se encontraban solo entre la nobleza. En el siglo XIII, se trataba de pequeñas praderas con emparrados, pequeños árboles, flores y asientos de hierba. En el XIV, su estructura se complicó y se añadieron pabellones (Goody, 1993: 161). Los denominados jardines de príncipes, situados en el interior de los castillos, se constituían en prados elevados divididos en rectángulos, con césped y flores silvestres recolectadas en el campo (violeta, fresa, lirio de los valles, aguileña...<sup>20</sup>),

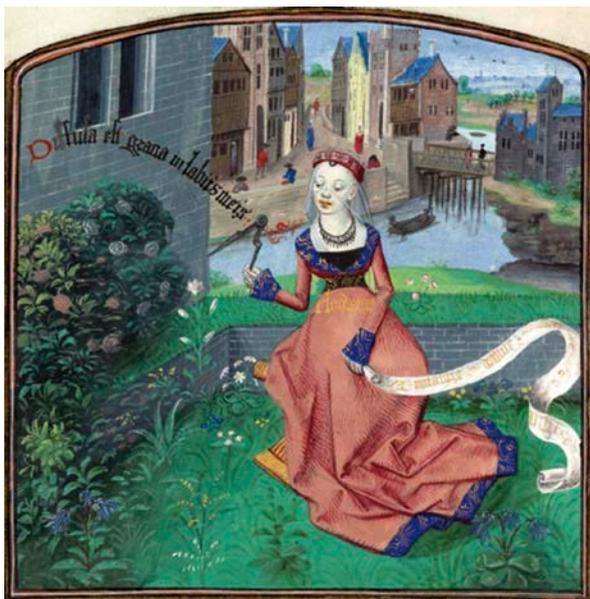


Fig. 12. Elocuencia, *Les Douze Dames de la Rhétorique*, Brujas, ca. 1470, Cambridge, University Library, MS Nn. 3.2, fol. 27v.

que inspiraron los tapices *millefleurs* entre los siglos XV y XVI. También se cultivaban claveles rojos –a menudo, en macetas [Fig. 13]–, lirios, peonías y escaramujos; y, traídos por los cruzados de Constantinopla y Damasco, espinos albares, malvas reales y lilas. En cuanto a los árboles, podía haber un manzano o un cerezo, con un banco circular alrededor del tronco (Valéry; Le Toquin, 2002: 48).

Pese a todo, el jardín real de Westminster destaca, en el siglo XIII, por su profusión de rosas y lirios; mientras que solo se nombran rosas en el jardín del conde de Lincoln (Goody, 1993: 161). Rodeados de paredes o murallas, estos jardines se completaban, a menudo, con un enrejado por el que trepan rosas, abierto hacia una fuente y, por consiguiente, con bancos cubiertos de vegetación en solo tres de sus lados [Fig. 13]. Sobre ellos era posible sentarse y conversar entre margaritas, fresas o aguileñas.

### **OTRAS PLANTAS EN LA VIRGEN DE LA ROSALEDA**

Tras la rosa (veintitrés imágenes con rosas rojas y diecinueve con rosas blancas), las flores cuantitativamente más importantes en este tipo iconográfico son la azucena y la fresa, presentes en doce imágenes cada una -a

20 También primula, aciano, margarita, manzanilla, amapola, coronaria, vinca, ranúnculo, campanilla, campanilla de invierno, digital, cuco, pensamiento, escabiosa, azafrán o cólquico.



Fig. 13. *Renaud de Montauban*, vol. 1, Loyset Liédet, 1462-1470, París, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 5072, fol. 71v.

la azucena habría que sumar siete lirios; mientras que la violeta aparece en once. En estos casos, el significado de las flores no difiere del que tienen en el tipo de la Virgen de la Humildad. Así, una imagen del taller de Schongauer [Fig. 1:31] reúne las tres primeras flores, además del Padre y el Espíritu sobre dos ángeles que sostienen una corona sobre la cabeza de María; si bien, casi todas las rosas son rojas, a excepción de una única rosa blanca.<sup>21</sup> Las siguientes flores en número de representaciones, siete, son la aguileña y la bellorita, mientras que el clavel se encuentra en seis de las obras estudiadas y el lirio de los valles en cinco.<sup>22</sup> Cabe destacar que, a diferencia de las anteriores, no hemos localizado esta especie entre las imágenes seleccionadas de la Virgen de la Humildad.



Fig. 14. *Virgen sobre la luna creciente*, Maestro de 1456, 1450-1460, Berlín, Gemäldegalerie.

21 Según Beck, en esta obra, la rosas rojas simbolizan el amor, la belleza, la virginidad y los sufrimientos de la Virgen, mientras que la rosa blanca representa la muerte (2000: 390).

22 Supuestamente mencionada en el *Cantar de los Cantares* (2,1), se le presuponía propiedades medicinales y aludía a Cristo como *Salus Mundi* (Schiller, 1980: 209).

## **Clavel**

Sin ser una de las especies más frecuentes, se encuentra ya en una imagen de la Virgen de la Humildad y la encontramos también en otras seis de la Virgen de la Rosaleda. El clavel podía combinarse con azucenas y/o lirios para conseguir la dualidad cromática, obtenida también con las rosas rojas y blancas, que permitía aludir a la pureza de los mártires, a la vez que a su sangre sacrificial (Fallena Montano, 2021: 106). En referencia a María, el legendario medieval lo vincula a las lágrimas vertidas por la madre de Dios al ver crucificado a su Hijo, las cuales florecen como claveles al caer al suelo (Impelluso, 2003: 115). En relación con la fidelidad y constancia en el amor conyugal, esta combinación alude a los esposales de María con el Espíritu Santo en el momento de la Encarnación, el cual, cabe recordar, se encuentra presente en algunas de las obras estudiadas [Figs. 1:8, 1:9, 1:13, 1:18 (Fig. 9), 1:22, 1:25, 1:31 y 1:38], solo o con el Padre.

Sin embargo, a excepción del exuberante *Jardincillo del Paraíso* [Fig. 1:10] [Fig. 7], en el resto de las obras, los claveles no conviven ni con azucenas ni lirios. Todos ellos, además, son de color rojo, lo que no solo apunta a la Encarnación, sino a la sangre derramada por el Cordero (Fallena Montano, 2021: 101). La *Virgen sobre la luna creciente* [Fig. 1:25] [Fig. 14] sería la única excepción, pues combina los claveles rojos, no con azucenas o lirios, sino con otros claveles blancos. Es más, aquí sustituyen a la rosaleda sobre el banco herbáceo, al menos, en primer plano. No es un hecho aislado, pues a finales de la Edad Media, el clavel llegó a sustituir a la rosa como símbolo mariano, aunque también lo era de Cristo. Debido a su olor, el clavel asumió parte del simbolismo de la especia del clavo (Freeman, 1976: 148; Braun, 2007: 78). Igualmente, por la forma de sus capullos, semejantes a clavos, se asocia a la Pasión de Cristo.

## **Aguileña (o aquilegia)**

Entre las imágenes de la Virgen de la Humildad, solo está presente en la obra de Giovanni di Paolo [Fig. 1:9] [Fig. 4]. Sin embargo, a la luz de lo expuesto anteriormente sobre los distintos tipos de jardines, no hay que descartar la posibilidad de que el prado con flores silvestres rodeado de árboles frutales fuera uno de ellos y que el huerto, como la rosaleda en algunas imágenes, actúe a modo de cercado. No hay que perder de vista que, en el momento de llevarse a cabo esta imagen, el tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda estaba ya plenamente desarrollado y convivía con el de la Virgen de la Humildad.

Si exceptuamos el *Jardincillo del Paraíso* [Fig. 1:10] [Fig. 7] –y las miniaturas, pues aparecen en los márgenes [Figs. 1:23 y 1:30]–, las pocas aguile-

ñas presentes en el tipo de la Virgen de la Rosaleda se encuentran en obras datadas en la segunda mitad del siglo XV e inicios del XVI [Figs. 1:31; 1:34 (Fig. 15) y 1:35]. Aunque la variedad cromática de esta flor, que puede aludir al amor divino y a los dones del Espíritu Santo (Beck, 2000: 386), va del blanco al púrpura o violeta, el tono oscuro que adquiere en las cuatro obras se refiere al duelo de María por la muerte de su Hijo. También se ha vinculado a la Pasión de Cristo y, de hecho, en la *Madona del Roseto* [Fig. 1:35], es el Niño quien ase con una mano el tallo de la planta y la señala con la otra. La aguileña adquiere, por tanto, un significado fúnebre en el Renacimiento (Impelluso, 2003: 109).

### **Higuera**

Otras especies vegetales, ya presentes en imágenes anteriores del tipo, como el lirio de los valles, e incluso en la Virgen de la Humildad, como las fresas, también podían ser interpretadas de la misma manera. Pero, en el caso de la *Grosse Madonna* [Fig. 1:34] [Fig. 15], el elemento verdaderamente novedoso y significativo es la higuera en primer plano, que madre e Hijo parecen estar mirando. En un plano posterior, este árbol aparece también en la *Virgen de Stuppach* [Fig. 1:37]. En este período, la higuera había adquirido una connotación negativa como árbol de la muerte, en relación con el pecado original, y podía aludir, en consecuencia, al sufrimiento venidero del Niño. A ello podría contribuir que, en la *Grosse Madonna*, este sujeta una granada, un antiguo símbolo de fecundidad y vida



Fig. 15. *Grosse Madonna*, Hans Burgkmair el Viejo, 1509, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum.

que, en la visualidad cristiana, remite a la vida espiritual y a la resurrección (Schiller, 1980: 209).

Por otro lado, solo en la *Grosse Madonna*, encontramos varias plantas con flores. Entre ellas, hay un rosal con rosas blancas y rojas, que ya no se encuentra adherido a ninguna pérgola ni cercado, ni contribuye a delimitar el jardín.<sup>23</sup> En la *Virgen de Stuppach*, por el contrario, estas flores comparten jarrón con las azucenas. En cualquier caso, la rosa deja de ser la principal entre las flores.

De hecho, el rosal ha desaparecido por completo en una imagen flamenca de hacia 1516 [Fig. 1:39] [Fig. 16] y solo queda, de los elementos que caracterizan al tipo, un murete bajo que es, más bien, la baranda de una escalera. No obstante, siguen apareciendo flores que se encuentran estrecha y tradicionalmente relacionadas con la Virgen: azucenas, lirios azules, fresas y lirios de los valles. Por el contrario, destaca el tamaño y la situación preeminente de la fuente, y en especial la actividad de María, que da el



Fig. 16. *Virgen de la Leche junto a una fuente*, Bernaert van Orley, ca. 1516, Milán, Pinacoteca Ambrosiana.

- 23 Tampoco en una imagen escultórico-pictórica de la capilla Schnewlin de la catedral de Friburgo [Fig. 1:38], aunque tiene todavía un enrejado con rosas. Pero las flores se integran con el resto de elementos vegetales, que dejan ver una ciudad al fondo.

pecho al Niño. Su condición de *Virgo lactans* llama la atención en esta obra, dado que la mayoría de imágenes de la Virgen de la Rosaleda no la presentan.

En definitiva, en el arte italiano y de los Países Bajos, el rosal empieza a abrirse y a ofrecer vistas del paisaje situado detrás; mientras se acentúa la permeabilidad del tipo iconográfico, que llevaba tiempo en relación con otros (Adoración del Niño, Sacra Conversación, etc.) En el siglo XVI, por tanto, asistimos a la desaparición de la rosaleda y, consecuentemente, del tipo que nos ocupa (Kirschbaum, 1971: 568).

### **FLORES EN EL PARAÍSO**

Los cambios en la flora constatados en las obras anteriores han llevado a Schiller a afirmar que, en el cambio de siglo, la idea de Paraíso pierde importancia frente a las referencias a la Pasión del Hijo (1980: 208). Cabe plantearse, no obstante, hasta qué punto la Virgen había sido representada en Él.

Se considera que, en la baja Edad Media, “María está indisolublemente asociada al Paraíso en cuanto *hortus conclusus*”,<sup>24</sup> colmado de pájaros, plantas y flores (Martínez, 2022: 3, 12). La imagen por excelencia del Paraíso es el claustro del monasterio, propicio a la meditación y aislado de las tentaciones del mundo (Botineau, 2003 12; Beck, 2000: 385). Pero el jardín de María, en ocasiones, se asemeja más a los de ámbitos profanos; si bien, estos se consideran deudores de los monásticos. De ahí que cualquier jardín medieval pueda ser considerado una imagen del Paraíso (Valéry; Le Toquin, 2002: 58; Beck, 2000: 388).

El Paraíso del Génesis (2,8-10) era un área irrigada, con árboles frutales y otros con finalidad estética, además de animales, principalmente pájaros; pero no flores. Aunque ya en el siglo IV, san Basilio y san Ambrosio escribieron que, en el jardín del Edén, crecían rosas, azucenas y violetas (Freeman, 1976: 121). Desde el siglo XII, también se decía de la fresa que había brotado en el Paraíso (Fallena Montano, 2021: 100). El término fue utilizado por Tertuliano para aludir a la morada de los bienaventurados, lo que produjo un cambio gradual de significado de paraíso terrenal a celestial (Goody, 1993: 46).

24 Paraíso procede del término de origen persa *pardēs*, que alude a un recinto real amurallado. Este concepto oriental de jardín cerrado se dio en Francia, Inglaterra y los Países Bajos, entre los siglos XII y XV, gracias a los cruzados o los viajeros a Sicilia, el norte de África y Al-Andalus (Goody, 1993: 46, 115-116).

En cuanto a las flores, la rosa se menciona, por primera vez, en las visiones de Saturnino (*Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*) como ornamento del Paraíso celestial (Braun, 2007: 74; Goody, 1993: 124); pero también del terrenal. Según Draconcio, en el *Carmen de Deo* (l. 1 v. 442-4), Adán y Eva caminaron entre grandes rosales [*"lata rosaria"*] (Kirschbaum, 1971: 564; Goody, 1993: 127). Sin embargo, san Jerónimo había destacado a María como un *"vere hortus deliciarum, in quo consita sunt universa florum genera et odoramaenta virtutum: sicque conclusus, ut nesciat violari neque corrumpi ullis insidiarum fraudibus"* (*Epistola IX Ad Paulam et Eustochium De Assumptione beatae Mariae Virginis IX*; PL 30, 132; Winston-Allen, 1998: 85) y para Proclo, patriarca de Constantinopla, la Virgen se asimilaba al "Paraíso floreciente e incontaminado donde se plantó el Árbol de la Vida" (Hodne, 2012: 25).

A partir del siglo XII, la idea de un Paraíso florido pudo haber estimulado, en los jardines monásticos, la experimentación florícola y hortícola, que había decaído en Occidente tras la desintegración del imperio romano. Sus flores se emplearon en celebraciones litúrgicas y se cortaron para adornar los altares (Goody, 1993: 135, 146, 154; Botineau, 2003: 160). Se incorporaron también al gusto cortesano, lo que dio origen, en los siglos XII y XIII, a las rosaledas de los jardines reales (Goody, 1993: 115); si bien, hubo experiencias anteriores, como los jardines dispuestos en el plano del monasterio de Sankt Gallen, el carolingio *Capitulare De villis vel curtis imperii*, que encumbra a rosas y azucenas, o el poema de Walafrido Strabo, *Hortulus*, sobre el jardín monástico, en el que también destacan amapolas y lirios (Goody, 1993: 129).

A estas flores, en el siglo XIII, añade Pierre de Crescens, en su *Livre des profits champêtres et ruraux*, lirios y violetas, pero también árboles, como higueras, limoneros y moreras; mientras que el *Mesnagier de Paris* (1393) vuelve a destacar la azucena, la rosa y la violeta, además del alhelí, la peonía y el frambueso; y, entre los árboles frutales, el almendro, el níspero, el peral, el manzano, el membrillo y el castaño (Valéry; Le Toquin, 2002: 12-15, 51).

Por otro lado, los jardines monásticos pudieron haber influido en las visiones de las místicas del siglo XIII, especialmente Gertrude de Helfta, que sitúan a María en jardines de flores multicolores e, incluso, la asimilan a una azucena (*Le Héraut de l'Amour Divin*, libre III, ch. XIX, 4; Martínez, 2022: 8); mientras que, en el siglo siguiente, Enrique Susón encumbró a María a reina del jardín celestial, rodeada de rosas y lirios de los valles (Schiller, 1980: 208). Así pues, más allá del significado con el que cargan indudablemente las flores estudiadas, tanto estas como los espacios representados en la Virgen de la Rosaleda responden a la realidad de los jardines medievales, tanto monásticos como profanos.

El jardín de María remite al Paraíso, en el que reina desde su Asunción. De ahí que se encuentre coronada en numerosas imágenes de la Virgen de la Rosaleda (Winston-Allen, 1998: 84). Debido a ello y, teniendo en cuenta que algunas imágenes de este tipo carecen de rosales [Figs. 1:25 (Fig. 15) y 1:39 (Fig. 16)], un nombre alternativo para el mismo podría ser Virgen del Jardín del Paraíso. Y a la equiparación entre aquel, concebido como tierra virginal, y el vientre virginal de María podría contribuir la delimitación del espacio ajardinado como *hortus conclusus* que, junto con la *fons signatus*, también presente en algunas obras de este tipo, simbolizan la castidad y pureza de María.

Pero la Virgen de la Rosaleda no siempre destaca por estar ubicada en un espacio claramente cerrado,<sup>25</sup> a diferencia de cuando el *hortus conclusus* es el símbolo mariano que se busca destacar [Fig. 1:16].<sup>26</sup> Pese a ello, no podemos concluir que no haya habido intención de aludir a este concepto, pues Alain de Lille decía que la Virgen misma era "*hortus deliciarum in quo non rosae patientiae, nec lilia virginitatis desunt [...] Hortus conclusus est soror mea sponsa; quia valle charitatis signatus, ne irrumpere possit malignus. Conclusus, quia angelorum custodia circumseptus*" (*Elucidatio in Cantica Canticorum*, 4; PL 210, 82). Sin embargo, como hemos visto, el tipo de la Virgen de la Rosaleda destaca, por el contrario, por la relación de María con determinadas especies vegetales, algunas de las cuales también aluden a su virginidad, como la azucena.

## CONCLUSIONES

En definitiva, las tres plantas más representadas, la azucena –con el lirio–, la violeta y la fresa, aluden a la humildad de María por diversas razones: la primera flor, por su relación con la Anunciación y el tipo de la Virgen de la Humildad; la violeta, por las fuentes teológicas que la asocian con esta virtud, pero también por su condición tapizante, como la fresa. Por tratarse ambas de plantas silvestres, se relacionan con la maternidad virginal de María; así como la azucena.

Del mismo modo, lo hace la rosa blanca que, en la mayoría de las imágenes de la Virgen de la Rosaleda, se combina con la roja, símbolo de la caridad mariana, así como de su martirio (*compassio*) y el de su Hijo. Un

25 En la obra artúrica *Erec y Enide*, hay un jardín sin pared pero cerrado a cada lado por el aire, de modo que nada puede entrar en él (Goody, 1993: 157).

26 También en gran parte de las imágenes de la caza mística, como la del retablo de los Dominicos de Colmar de Martín Schongauer (1470-1480).

significado similar es el que ofrece el clavel que, en ocasiones, sustituye a la rosa. Esta reduce su presencia progresivamente, a favor de otras especies como la aguileña, que alude al duelo de María y a la Pasión de Cristo, y la higuera, también en referencia a esta última. De esta forma, la alusión al Paraíso, enseñoreado por la rosa, igualmente predominante en los jardines medievales, deja paso a referencias directas a la Pasión, coincidiendo con el desvanecimiento de los dos tipos iconográficos estudiados.

Así, en el caso de la Virgen de la Humildad, su pureza podría fundamentarse en la evidencia de que el espacio natural en el que se encuentra María no es un jardín, es decir, no se trata de un espacio domesticado. En este sentido, no son las especies silvestres las que ofrecen la clave de la interpretación de estos dos tipos, sino su disposición, y la de otros elementos, para conformar –o no– un jardín, pues ya hemos visto que estos incorporaban también plantas directamente procedentes del campo. En ambos casos, aun con estrategias representativas diferentes, el reducto natural que ocupa la madre de Dios se refiere a la tierra que recibió al Salvador (Schiller, 1980: 207), es decir, a su Encarnación.

Pero sí hay una especie, la rosa, que marca la diferencia en el siglo XV y que, junto al ámbito ajardinado, justifica la diferenciación del tipo iconográfico de la Virgen de la Rosaleda, respecto al de la Virgen de la Humildad. En relación con lo expuesto anteriormente sobre el árbol de Jesé, las rosas presentan a María como un jardín y a Cristo como la rosa plantada en él, pero también puede estar relacionada con el desarrollo de la jardinería y con el progresivo naturalismo que adquieren las imágenes en el momento de su aparición.

En cualquier caso, la rosa aporta un simbolismo nuevo respecto a la Virgen de la Humildad, pues se asocia a la caridad y, en menor medida, a la paciencia. La primera de estas virtudes puede relacionarse con la capacidad nutricia de María, tanto hacia Cristo como hacia los fieles, es decir, con la Virgen de la Leche, que en el tipo de la Rosaleda no se representa de forma explícita con tanta frecuencia como en el de la Humildad. En última instancia, la lactancia de María, o su representación simbólica, remite de nuevo a la Encarnación y a su condición de madre virgen de Dios.

Sin embargo, la rosa también está relacionada con la Pasión y, más concretamente, con la *compassio* de María. Es posible que la mayor humanización de las figuras sagradas, a partir del siglo XV, haya llevado a destacar las flores con un simbolismo asociado al sufrimiento de la Virgen y de su Hijo. De ahí, quizás, la importancia que adquieren otras especies con similar significado, especialmente la aguileña, al término de la Edad Media.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMMANN, Hans (1966), "Die Solothurner Madonna in den Erdbeeren", *Jurablätter. Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde*, vol. 28, pp. 181-189.
- BECK, Bernard (2000), "Jardin monastique, Jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux", *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, vol. 48: 327, pp. 377-394
- BOTÁNICA. *Guía ilustrada de plantas* (2023), Potsdam, h. F. Ullmann.
- BOTINEAU, Michel (2003), *Les plantes du jardin médiéval*, París, Belin.
- BRAUN, Suzanne (2007), "Les fleurs dans l'iconographie chrétienne", *Religions & Histoire*, n° 14, pp. 74-81.
- CHABROWE, Barbara (1967), "Iconography of the Strasbourg Cathedral Choir Screen", *Gesta*, n° 6, pp.
- FALLENA, Rosa Denise (2021), "Jardines en un libro de horas: aspiración por el paraíso perdido", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n° 13, pp. 85-110.
- FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio; SPOTTORNO DÍAZ-CARO y M<sup>a</sup> Victoria (coords.) (2013), *La Biblia griega septuaginta (III). Libros poéticos y sapienciales*, Salamanca, Sígueme.
- FREEMAN, Margaret B. (1976), *The Unicorn Tapestries*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- GOODY, Jack (1993), *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HODNE, Lasse (2012), *The Virginity of the Virgin. A study in Marian Iconography*, Roma, Scienze e Lettere.
- ILDEFONSO DE TOLEDO (1874), *Corona de la B. Virgen María* [trad. Niceto Alonso], Lérida, Imprenta del Carruez.
- IMPELLUSO, Lucia (2003), *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (1971), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder.
- LEVI D'ANCONA, Mirella (1977), *The Garden of the Renaissance: botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, Leo S. Olschki.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2023), "La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n° 29, pp. 48-71.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2016), "Letanías emblemáticas: símbolos marianos de maternidad, virginidad y mediación en la edad moderna", en ARANDA, Juan y DE LA CAMPA, Ramón (coords.), *Regina Mater Miseri-*

*cordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba, Litopress, pp. 413-430.

MARTÍNEZ, Adriana M. (2022), "Espacio evocado, espacio representado: el tópico bíblico del Paraíso en el medioevo", *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte*, vol. 9:1, pp. 1-15.

MERINO, Marcelo (2007), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento. 12. Isaías 1-39*, Madrid, Ciudad Nueva.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2019), "In altum mittis radices humilitatis: un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza", *De Medio Aevo*, vol. 8: 1, pp. 111-140.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2022), "Virgen, mujer y madre. La maternidad cristiana en la visualidad mariana", en MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles (coord.), *Marías. Entre la adoración y el estigma*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 19-39.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira; MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2021), "Humility: Virgin or Virtue?", *Religions*, vol. 12:11, 1019.

MOSELEY-CHRISTIAN, Michelle (2013), "The Nature of Virtue: Madonnas of the Wilderness and the Meanings of 'Wildness' in Early Modern German Prints", *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, n° 2, pp. 32-41.

ORÍGENES (2015), *Comentario al Cantar de los Cantares*, intr. de Manlio Simonetti, trad. de Argimiro Velasco Delgado, O.P., Biblioteca de Patrística 1, Madrid, Ciudad Nueva.

POLZER, Joseph (2000), "Concerning the origin of the Madonna of Humility", *Revue d'Art Canadienne / Canadian Art Review*, n° 27: 1-2, pp. 1-31.

RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del Arte Cristiano. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Serbal.

ROBERTS, Ann M. (1998), "The City and the Convent: *The Virgin of the Rose Garden* by the Master of the Legend of Saint Lucy", *Bulletin of the Detroit Institut of Art*, vol. 72:1/2, pp. 56-65.

RUTEBEUF (1990), *Œuvres complètes*, 2 vol., ed. de Michel Zink, París, Bordas.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014), "Sicut lilium inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas", *Eikón / Imago*, vol. 3:2(6), pp. 1-32.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2013), "Nardus mea dedit odorem suum. Interpretación iconográfica de *La Asunción de María con sepulcro florido* en el arte italiano bajomedieval a la luz de fuentes patrística y teológicas", *De Medio Aevo*, n° 1, pp. 67-116.

SAN BERNARDO (1985), *Obras completas. Edición bilingüe*, t. III, Madrid, La Editorial Católica.

SAN BUENAVENTURA (1963), *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe*, t. IV, Madrid, La Editorial Católica.

SCHILLER, Gertrud (1980), *Ikographie der Christlichen Kunst*, vol. 4: 2, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn.

SCIO, Felipe (1808), *La Biblia Vulgata latina traducida en español, y anotada conforme al sentido de los santos Padres y expositores católicos, por el ilustrísimo señor obispo de Segovia don Phelipe Scio de San Miguel...*, t. VIII, Madrid, imprenta de la hija de Ibarra.

STÉVENARD, Brigitte (1997), "Jardins clos et jardins des initiés. Le symbolisme du carré en Orient et en Occident", *Flore et jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or.

VALÉRY, Marie-Françoise y LE TOQUIN, Alain (2002), *Jardins du Moyen Âge*, Tournai, La Renaissance du Livre.

WILLIAMSON, Beth (2009), *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge, The Boydell Press.

WINSTON-ALLEN, Anne (1998), "Gardens of Heavenly and Earthly Delight: Medieval Gardens of the Imagination", *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 99:1, pp. 83-92.

# LA VISUALIDAD DE LA MÚSICA EN EL PACKAGING DE LOS DISCOS. LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE MARÍA EN LAS PORTADAS DE LOS ÁLBUMES MUSICALES

## THE VISUALITY OF MUSIC IN THE PACKAGING OF RECORDS. THE ICONOGRAPHIC TYPES OF MARY ON THE COVERS OF MUSICAL ALBUMS

C. MONTIEL SEGÚI BALAGUER

(Universitat de València)

### RESUMEN

Los álbumes musicales ilustrados son manifestaciones artísticas multidisciplinares que sirven de campo abierto para la expresión de la Cultura Visual. Se caracterizan por contener, además del disco físico y la portada ilustrada, elementos extra en su interior que, por su carácter de interacción, hacen al receptor partícipe activo, pudiendo considerar al álbum musical arte inmersivo. El interés que suscitan las ilustraciones de los discos se debe a la buena recepción de estos fundamentada, en parte, en la tradición cultural codificada, utilizada como estrategia de representación. Muchos de sus programas visuales formulan los tipos iconográficos de la tradición cristiana, y, por consiguiente, esa transmisión de las Escrituras Sagradas al ámbito de la cultura popular permite su investigación desde la perspectiva de los *Cultural Biblical Studies*. Este trabajo atiende a estas cuestiones a través del estudio de la visualidad de María en dicho *packaging* de los discos.

**Palabras clave:** álbum musical ilustrado, arte inmersivo, *Cultural Biblical Studies*, Virgen María, Cultura Visual, Retórica.

Esta investigación forma parte del proyecto "Tradiciones y transgresiones en torno al cuerpo en la cultura contemporánea (siglos XIX-XXI)" (CIGE/2023/44) financiado por la Generalitat Valenciana. Así mismo esta investigación fue financiada por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital (Generalitat Valenciana): proyecto de investigación "Los tipos iconográficos conceptuales de María" GV/2021/123.

## ABSTRACT

Illustrated music albums represent a multidisciplinary artistic phenomenon, constituting an open field for the expression of Visual Culture. They are characterised by the fact that, in addition to the physical record and the illustrated cover, they contain extra elements on the inside which, due to their interactive nature, make the receiver an active participant. The music album can therefore be considered immersive art. The interest in album artwork is due to its favourable reception, which is in part based on the use of codified cultural traditions as a representation strategy. Many of their visual programmes utilise iconographic types drawn from the Christian tradition. Consequently, this transmission of the Holy Scriptures to the sphere of popular culture allows them to be investigated from the perspective of *Cultural Biblical Studies*. This paper addresses these questions through the study of the visuality of Mary in the packaging of the discs.

**Keywords:** Illustrated music album, immersive art, *Cultural Biblical Studies*, Virgin Mary, Visual Culture, Rhetoric.

## RESUM

### LA VISUALITAT DE LA MÚSICA EN EL PACKAGING DELS DISCOS. ELS TIPUS ICONOGRÀFICS DE MARIA EN LES PORTADES DELS ÀLBUMS MUSICALS

Els àlbums il·lustrats són manifestacions artístiques multidisciplinàries que serveixen de camp obert per a l'expressió de la Cultura Visual. Es caracteritzen per contenir, a banda del disc físic i la portada il·lustrada, elements extra en l'interior que, pel seu caràcter d'interacció, fan al receptor partícip actiu, podent considerar l'àlbum musical art immersiu. L'interés que susciten les il·lustracions dels discos es deu a la bona recepció d'aquests fonamentats, en part, en la tradició cultural codificada, utilitzada com a estratègia de representació. Molts dels seus programes visuals formulen els tipus iconogràfics de la tradició cristiana, i, consegüentment, eixa transmissió de les Sagrades Escripures a l'àmbit de la cultura permet investigar des de la perspectiva dels *Cultural Biblical Studies*. Aquest treball atén aquestes qüestions a través de l'estudi de la visualitat de Maria en dit packaging dels discos. .

**Paraules clau:** Àlbum musical il·lustrat, art immersiu, *Cultural Biblical Studies*, Verge Maria, cultura visual, retòrica.

### **EL ÁLBUM MUSICAL ILUSTRADO**

Las portadas de discos han servido de soporte idóneo para exponer las tendencias artísticas y modas estéticas en el devenir de la Historia de la Música. Estas son un medio de comunicación que transmite de manera directa un mensaje, un modo de expresión, a la vez que son sustento económico para el ilustrador.<sup>1</sup> El diseño de las mismas se engloba dentro del estudio de las Artes Gráficas por su procedimiento de impresión gráfica sobre papel, y, en la actualidad, suele responder a una reprografía digital de seriación impresa. Además, por el alto grado de contenido comunicativo con excelsa carga retórica y, por tanto, competencia comercial y sus consiguientes estrategias de marketing y promoción desarrolladas a su alrededor y en beneficio de obtener ventas,<sup>2</sup> su exposición gráfica puede ser abordada desde los estudios de la Publicidad.<sup>3</sup>

- 1 «El diseño de cubiertas se convirtió en una profesión muy envidiada, que atraía por igual a artistas y diseñadores. Como Bob Jones dijo, “las cubiertas de los álbumes era una forma decente de ganarse la vida con un margen muy amplio de expresión” [...] diseñar una cubierta era algo prestigioso incluso entre los mismos artistas.» GRANT, Angelynn (1999), «La Edad de Oro de las cubiertas de Jazz», en María CASANOVA (coord.), *Jazz gráfico. Diseño y fotografía en el disco de jazz (1940-1968)*, Valencia, IVAM, p. 36.
- 2 Por ejemplo, Bauxauli y González en el estudio de Rosalía sobre «El malquerer» aluden a la evolución de la cantante como producto conformado, una construcción visual que la empodera como representante de la España urbana y de lo femenino. BAUXAULI, Raquel y GONZÁLEZ, Esther (2019), «Rosalía y el discurso visual de El mal querer. Arte y folclore para un empoderamiento femenino», *Cuadernos de Etnomusicología*, nº14, pp. 18-43.
- 3 Se hace referencia, principalmente, a estas dos ciencias, pero existen otras disciplinas que pueden atender al estudio de este género artístico como pudieran ser: la Sociología, la Antropología, etc.

El espacio reservado al discurso visual de la carátula –aunque, en principio, auspiciada bajo una común concepción creadora junto a la unidad musical–, no actúa en la misma y «única línea de lectura»<sup>4</sup> que toda la obra, ya que la portada y el disco son constituyentes de dos fisicidades distintas y sus soportes como documentos son espacios que difieren en este sentido. Sin embargo, los diseños de las portadas de los discos no son manifestaciones disociadas ya que, junto a la unidad de la música grabada, forman parte de una misma articulación artística llamada álbum musical. El estándar dentro de los parámetros normalizados de estos álbumes se compone de dos partes: portada ilustrada<sup>5</sup> y disco de reproducción musical –que por su cualidad plástica puede contener significado–,<sup>6</sup> pero, en la actualidad, se adicionan otros componentes a la obra. Cuando a la parte simplificada se le añaden elementos extra que son parte del conjunto de la ilustración y de la representación creada para el álbum musical, y que configuran tanto su parte física como son igualmente portadores de la aproximación connotativa: portada; objetos como libreto, póster, pegatinas, púas; formato del disco (CD, cassette, vinilo) y sus características formales (ilustrado, grabado, troquelado, multicolor, monocromo),<sup>7</sup> etc., se le conoce como diseño de *packaging* (embalaje), conformando, así, lo que podemos denominar un álbum musical ilustrado. Esta materialidad no sólo

- 4 Barthes reflexiona sobre los espacios no homogeneizados partícipes en la estructura del discurso fotográfico. BARTHES, Roland (2020), *Imágenes, gestos y voces. Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, p. 12.
- 5 El diseño de álbumes comenzó a finales de los años treinta del siglo pasado y principios de los cuarenta. Columbia Records contrató a Alex Steinweiss al que se le debe la ideación y creación de portada para en disco Long Play de diez pulgadas, «una funda-envoltorio, consistente en una base de cartón en la que se pegaba un papel sobre el cual iba impreso el sello». GRANT, «La Edad de Oro de las cubiertas de Jazz», p. 36.
- 6 El disco en sí puede adquirir formas concretas en relación al significado en ediciones especiales, forma de corazón, de bandera, de mapa, por ejemplo. Pero también la elección de un color para el disco juega un papel primordial para conducir hacia el significado de la obra. De tal manera, por ejemplo, para el disco *Martin Luther King at Zion Hill* (1962), contenedor de varios discursos del defensor de los derechos civiles de EEUU que murió por disparo de bala, se mantuvo el color negro del acetato, pero con la adición de manchas rojas en sus bordes simulando la sangre derramada. Véase en BENEDETTI, Alessandro (2009), *Extraordinary Records*, China, Taschen, p. 247-248.
- 7 «Aunque la mayoría de los vinilos coloreados se produjeron entre 1960 y 1970, algunos discos de este tipo se remontan a la década de 1950». BENEDETTI, *Extraordinary Records*, p. 14.

refuerza el contenido significativo de la creación, sino que añade un importante sentido de interacción, como luego veremos,<sup>8</sup> haciendo al comprador partícipe activo de la misma obra original, que se convierte en un verdadero objeto de colección con cualidad de *unicum* que crece en demanda. Un álbum musical ilustrado es, por tanto, un álbum musical de autor, que puede tener, de alguna manera, un grado de interacción con el receptor de la creación, el comprador, y puede ser, por tanto, considerado un arte inmersivo. Se trata de una obra de arte total donde todos sus conjuntos de creación, aunados bajo la persuasión retórica, se dirigen hacia la consecución de un mismo significado. En este género, la unión de imagen, palabra y música evidencia el poder de las artes en estado multidisciplinar, en cierto modo, sustrato heredado de la Emblemática, fenómeno cultural europeo propio del siglo XVI que revolucionaría los estándares de representación artística proyectando su discurso propedéutico, coordinando distintas artes bajo la ciencia retórica verbo-visual, y verbo-visual-musical para la tipología que atañe a la Emblemática y al sonido.

*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) fue el álbum musical ilustrado pionero en *packaging*. La edición del mismo incluía, por primera vez, además de una de las portadas más influyentes de la historia,<sup>9</sup> las letras de las canciones, condecoraciones de sargento, insignias, gafas y bigotes de cartón para disfrazarse de sargento pimienta haciendo al comprador partícipe de la obra (como cualquier arte inmersivo), inmiscuyéndolo en el relato ideado por McCartney que consistía en crear una banda ficticia liderada por el sargento imaginario y una banda en construcción. En el cartón para recortar se podía leer: «SGT. PEPPERS CUT-OUTS. 1. Moustache 2. Picture Card 3. Stripes 4. Badges 5. Stand Up» (Fig. 1).

8 Algo similar ocurre con el álbum ilustrado literario. Según López Vílchez y García Sánchez el álbum ilustrado destaca por ser una creación inmersiva multisensorial donde el todo es la suma de sus partes. LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada y GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2024), «El álbum ilustrado» en *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concepto art*, Madrid, Cátedra, pp.169-234.

9 El álbum «descubre una posible influencia de Eugène Disdèri (1819-1889) en su obra «Mosaico de artistas» (1865), en donde observamos una tarjeta postal nutrida de importantes personajes; un resultado similar obtuvo The Beatles cuando incluyeron en la imagen a ídolos populares como Marilyn Monroe, Charles Chaplin, Albert Einstein, Karlheinz Stockhausen, Oscar Wilde, Mae West, etc. Además, por primera vez, se incluían las letras de las canciones en un álbum pop y cada uno de estos temas sonaba de manera concatenada con el siguiente sin irrupciones». SEGÚ BALAGUER, C. Montiel y VELA, Marta (2020), «The Beatles: tradición, vanguardia... y expresividad», *Revista Humanidades*, vol. 10:1.

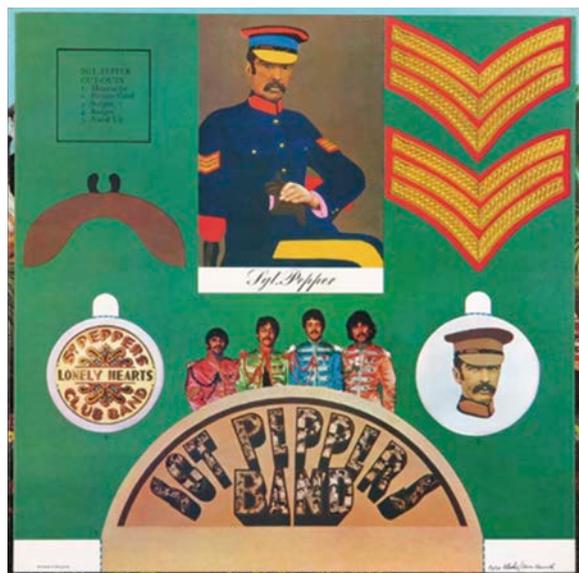


Fig. 1. The Beatles, *Sgt. Peppers...*, 1967.

Se buscó, paralelamente, una coherencia estructural-armónica en la concatenación de canciones.<sup>10</sup> Es innegable la aportación musical de The Beatles, pero, también contribuyeron a una gran renovación estética tanto con la moda que ataviaban, y sus peinados, como con las portadas de sus discos que discurrían representativas de las tendencias artísticas. The Beatles emprendieron como *modus operandi* la fusión de las artes obteniendo como resultado un producto potenciado, es decir, sus discos se conceptualizaban como una unidad artística. La interacción del objeto artístico con el receptor refiere a una obra abierta, a un espacio de diálogo; no sólo el participante es un activo en la música y su recepción sensorial en el despertar de las emociones, sino que todas las partes tangibles del objeto, en este caso nos referimos al álbum musical ilustrado, crea una situación de contacto entre la obra y el destinatario.

La portada diseñada por Andy Warhol y Craig Braun que ilustra la Banana Pop sobre fondo blanco del álbum de «*The Vervet Underground & Nico*» (1967) invitaba, en sus primeros ejemplares, a «pelarse» a través de una pegatina. En el ángulo superior derecho se escribió: *Peel slowly and see,*

10 EVEREST, Walter (2017), *The Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

y al estilar de la «piel» asomaba en la fruta el color de la carnosidad. De tal manera, esta conceptualización puede entenderse como una «participación co-creación»<sup>11</sup> en el diseño de la carátula al accionar el adhesivo. Algo similar ocurrió en las primeras ediciones de «*Sticky Fingers*» de The Rolling Stones dónde la entrepierna masculina estaba dotada de una cremallera real incrustada en el cartón sobre el vaquero, fotografía de Billy Name, que hacía activo participante al receptor de la obra que al desbrochar la bragueta dejaba al descubierto el calzoncillo blanco firmado por Warhol, diseñador de la carátula junto a Craig Braun. La carta que se conserva del 21 de abril de 1969 sobre la solicitud del grupo para realizar la obra de la carátula deja entender cómo el grupo le mostró previamente a Warhol todo el material sonoro para que creara la obra a partir de la escucha musical, por lo que podemos sobreentender una intención de correspondencia en los significados entre los elementos artísticos de la obra: «*Dear Andy, I'm really pleased you can do the art-work for our new hits album. Here are 2 boxes of material which you can use, and the record*».<sup>12</sup> «*Sticky Fingers*» alcanzó los tres millones de copias vendidas, fue número uno en las listas británicas y norteamericanas, una obra de arte total que dispuso imagen, palabra y música en la consecución de un mismo fin. La provocación no sólo se hallaba en el deleitoso rock sino en las letras como la de *Can't you hear me knocking*, un alegato al sexo y a las drogas; o la transparente *Bitch*, y, por ende, una portada muy atrevida y hasta entonces inaudita, censurada en España, que *visionaba* la llegada del rock duro con grupos como Aerosmith, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, Kiss, AC/DC, Van Halen, entre otros.

En la intensidad visual en la que actualmente vivimos, los artistas, editores o ilustradores toman conciencia de cómo el poder de la imagen refuerza el éxito musical hasta el punto, incluso a veces, de independizarse de la propia música a la que presentan en forma. De tal manera, el creador de las portadas de los discos se basa en las grandes obras de la Historia del Arte y en la codificación cultural de las imágenes como un recurso expresivo y, sobre todo, como una estrategia de representación más a parte de la propia música, asemejándose así, también, al discurso publicitario,<sup>13</sup> tradu-

11 MARTÍN PRADA, Juan (2023), *Teoría del Arte y Cultura Digital*, Madrid, AKAL/Arte Contemporáneo, p.167-168.

12 *La época dorada del diseño de carátulas*, 28 de junio de 2012, Tintaestudio, Tinta Diseño Gráfico. [<https://tintaestudio.wordpress.com/2012/06/28/la-epoca-dorada-del-diseno-de-caratulas/>]

13 «¿Dónde extrae la publicidad su fuerza? [...]La creación publicitaria supone en realidad un proceso de recorte de elementos entresacados de un *continuum* cultural y reordenados en

ciendo los diseños en imágenes de poder basadas en la tradición cultural convencionalizada,<sup>14</sup> siendo así imágenes no construidas sino prestadas como un modo de apropiación y uso cultural.

El diseño de una gran mayoría de carátulas se ha basado en las grandes obras de la Historia del Arte. Por citar algunos ejemplos de los muchos existentes: «Viva la vida» de Coldplay se fundamenta en «La libertad guiando al pueblo» de Delacroix; *Celebration* de Madonna hace un guiño a la Marilyn de Warhol; «Use your illusion» de Guns N' Roses, editada por Mark Kostabi, recoge un detalle de «La escuela de Atenas» de Rafael; Nefertiti inspira la efigie de Beyoncé; Lady Gaga en la carátula de Jeff Koons «ArtPop» (2013) utiliza «El nacimiento de Venus» de Botticelli; o Rosalía con «Motomami» se escenifica como esa Venus resurgida que combina tradición y contemporaneidad, entre muchísimos ejemplos más.

### **RETÓRICA VISUAL DE LA MÚSICA EN EL PACKAGING DE LOS DISCOS**

Los frontipicios de los álbumes musicales forman parte del discurso significativo de la obra que ilustran. Generalmente, impregnados de una áurea que compete a la retórica visual, su arma velada es la persuasión comercial que atrae al comprador melómano a sentirse interesado por saber cómo suena aquella portada, buscando una cadencia de plenitud connotativa entre cada parte de la misma articulación artística.

El público receptor establece nexos de interpretación común entre lo visual –que comprende un motivo *imago* y otro tipográfico–, y lo meramente auditivo, en algunos casos, sustentado por un texto literario. Todos juntos prescriben el mensaje. Aún así, no siempre existe la correspondencia significativa entre la estructura visual inicial y el contenido sonoro; en ocasiones, la obra visual gráfica de un disco logra su autonomía y reconocimiento propio, sin poner en cuestión con esto su calidad musical. Una obra ilustrada de un álbum puede ser concebida con una finalidad de la que acaba

un contexto publicitario, transformándose en signos aptos para ser transmitidos a través de medios impersonales. La cultura es, pues, el sol alrededor del cual gira la publicidad y del que extrae su energía. Y los mensajes son acontecimientos que se producen con relación a un determinado marco cultural. La publicidad trabaja sobre la cultura y lo que caracteriza es su capacidad de apropiación, la apropiación estratégica de todos los hábitos, de todos los lenguajes, de todas las modas, de todas las formas artísticas». EGUIZÁBAL, Raúl (2011), *Teoría de la Publicidad*, Madrid, Cátedra, pp. 139-141.

14 «La continuidad y variación de las imágenes a lo largo de la historia conformaría la tradición cultural convencionalizada». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008), *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid, Encuentro, p. 340.

emancipándose si sus razones estéticas y significantes funcionan independientemente de las de la música para la que fue creado dicho diseño de portada, aunque por lo general, existe cierta consonancia exitosa entre ambas organizaciones. El discurso de las imágenes en los diseños gráficos de la música tiene una inclinación comercial, sustentada, en ocasiones, por el préstamo de las imágenes de la cultura con un poder adquirido por el proceso de codificación. A veces ese poder se direcciona hacia la provocación, como veremos en algún caso. Por tanto, los álbumes musicales ilustrados pueden ser estudiados tanto desde la disciplina de la Historia del Arte como la de la Publicidad. De esta dualidad interpretativa fue testigo el contexto del *fin de siècle* con la ferviente ebullición productiva de las Artes Gráficas publicitarias, gracias al avance en los procesos de impresión. Los carteles publicitarios, llamados en su desarrollo «carteles de autor»,<sup>15</sup> fueron pensados para anunciar de forma festiva un evento de goce, social, o para publicitar y potenciar la compra de los productos de la nueva sociedad de consumo. Su estudio detallado ha demostrado la autosuficiencia que confirió su cualidad y calidad artística, puesta al servicio de la emergente burguesía moderna convertida en testigo del nacimiento de la nueva cultura visual, aquella sociedad en transformación que recibía las imágenes de la cultura moderna con dos enfoques: por un lado, con una intención cargada de estética que rompía los moldes del paisaje visual cotidiano del *flâuner* y, por otra parte, con un trasfondo publicitario y propagandístico fruto de la demanda de las masas para cubrir sus necesidades. En este escenario decimonónico la tendencia de interpretar la música en círculos reducidos y privados hará surgir las reducciones a piano de grandes piezas o creaciones musicales expofeso de composiciones breves de melodía acompañada, diseñada para cabarets, bailes, tertulias, teatros, fiestas, espectáculos de toda índole en las que jugará un papel muy importante el dibujante o ilustrador que con su trabajo animará la edición musical. Es importante señalar los trabajos en este ámbito de Toulouse-Lautrec, Willette, Steinweiss, entre otros, que ilustrarán los frontispicios musicales siendo, así, estos un antecedente para el género del diseño del álbum musical, que tenía en su esencia tanto la connotación artístico-expresiva –y su correspondiente implicación compensatorio-económica para el ilustrador–, así como la función comunicativa comercial, pues se trataba de vender la música impresa para ser interpretada.

15 «El cartel artístico es esencialmente un cartel de autor impregnado de individualismo y utilizado no solo como medio de comunicación sino como medio de expresión». EGUIZÁBAL, Raúl (2014), *El cartel en España*, Madrid, Cátedra, p. 19.

Las carátulas de los discos, artes gráficas también junto al cartel, contienen cierto parentesco con el carácter publicitario de los carteles<sup>16</sup> ligado a estrategias persuasivas de comunicación, siendo estos, también, discursos ordenados que relacionan imagen y palabra. De hecho, la historia de la publicidad se desarrolla paralelamente a la de las imágenes.<sup>17</sup> De tal manera, la historia del diseño gráfico en las carátulas de los discos se desarrolla no sólo en paralelo a la historia de la Cultura Visual sino, en consecuencia, con un desarrollo ligado al de la historia de la industria discográfica. Todos los cambios significativos que se produzcan en dicha industria, a saber, avances técnicos y tecnológicos hasta nuestra actualidad digital, afectarán a la edición de los frontispicios musicales. La evolución de los soportes (materiales y tamaño), el paso del vinilo al casete, luego al CD, la vuelta del acetato,<sup>18</sup> así como la aparición del videoclip musical serán cruciales.<sup>19</sup> A partir de este momento, el audiovisual<sup>20</sup> pasa a ser un reclamo de la Cultura Visual, el más prometedor para la música, incluso hoy en día— aunque ya existieron vídeos promocionales de corta duración—,<sup>21</sup> sin

- 16 De hecho, muchas portadas sirven de imagen para los posters, chapas, camisetas, etc., que anuncian el evento musical a través del *merchandising*.
- 17 SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel (2021). «La persuasión de la imagen al servicio de la música: el cartel musical en las artes gráficas publicitarias», en Rocío CHAO-FERNÁNDEZ, Francisco C. ROSA-NAPAL, Aurelio CHAO-FERNÁNDEZ, Carol GILLANDERS y Rosa M. VICENTE ÁLVAREZ (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación*, Universidade da Coruña, pp. 106-112.
- 18 Sobre el estudio del renacer del vinilo véase: LÓPEZ, Ismael (2014), «La muerte y la resurrección de la portada de discos», *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, nº4:1, pp. 37-58.
- 19 Para un estudio del recorrido histórico LÓPEZ, Ismael (2009), *El packaging de la música. Diseño discográfico y digital*, Argentina, La Crujía.
- 20 «Durante los 80, los álbumes fueron más que simples piezas de vinilo que se vendían con una atractiva cubierta. El vídeo supuso que se convirtieran en paquetes multimedia; las imágenes y las canciones fueron configuradas y definidas a la vez como películas [...] en 1983 ningún estudio de grabación se consideraba completo si no contaba con su propio departamento de vídeo. [...] Michael Jackson fue uno de los primeros artistas que supo apreciar enseguida el gran poder del vídeo, no sólo como medio de entretenimiento, sino también como vehículo para el cambio social» AUTY, Dan; CAWTHORNE, Justin; BARRET, Chris y DODD, Peter (2005), *Los discos más vendidos de los 80*, Madrid, Libsa, p.10.
- 21 «Penny Lane de The Beatles o videoclips como ‘El soldado desconocido’ para el álbum de The Doors, Waiting for the Sun. Hubo también experiencias en diversos medios, como la película de The Beatles Magical Mystery Tour o la serie de televisión de The Monkees, que se mantuvo dos temporadas, de 1966 a 1968». SCULATTI, Gene (2006), *Los 100 discos más vendidos de los 60*, Madrid, Libsa, p. 12.

dejar de lado el diseño conceptual del álbum musical ilustrado. La edición de los álbumes ilustrados de la música está alcanzando grandes esferas en la actualidad, tanto es así que, los premios Grammy de la música otorgan el Grammy Award for Best Recording Package desde 1959, así como el Grammy Award T Boxed or Special Limited Edition Package. De tal manera, los premios MIN, creados en 2009, para la música independiente también conceden un galardón a la categoría del mejor diseño de álbum, EP o single independientemente de su género musical.

### **LA VISUALIDAD DE MARÍA EN LAS PORTADAS DE DISCOS**

La religión cristiana es una fuente recurrente para los programas visuales de la música, tanto en los audiovisuales como en las ilustraciones de los álbumes –así como en las temáticas o referencias en las canciones–. Los llamados *Cultural Biblical Studies*<sup>22</sup> tratan la influencia de la Biblia<sup>23</sup> en el ámbito de la cultura popular, su acogida y las distintas maneras de interpretar el relato o reescribirlo estableciendo perspectivas diferentes, teniendo en cuenta que el uso de las Escrituras Sagradas, con cualquier intencionalidad, sirve, sin duda, para la transmisión en pro de este apostolado. En ese discurso de aplicación de los *Biblical Studies* tiene cabida el espacio de estudio para la música visual en relación a la representación de las fuentes sagradas, en el caso aquí estudiado vinculadas a las portadas de los álbumes musicales.

El culto a María se manifiesta primordial en la visualidad del arte religioso,<sup>24</sup> de tal manera, la Virgen es una personalidad reiterada en las cubiertas de los discos. Los ilustradores de la música basarán la representación de la Madre de Dios tanto en los tipos iconográficos de la tradición cristia-

22 «Los estudios bíblicos culturales han abierto la posibilidad y necesidades de enfrentarse a la Biblia no como una realidad religiosa, ni siquiera primeramente religiosa, sino como un objeto cultural cuyos contenidos constituyen una parte ineludible de la cultura occidental. Ese cambio ha sido producido, entre otros muchos motivos, por la secularización y pérdida de relevancia del elemento religioso en la sociedad». YEBRA ROVIRA, Carmen (2022), *Qué se sabe de...La Biblia y el arte occidental*, Navarra, Editorial Pueblo Divino, p. 60.

23 «Seguimos denominando obras bíblicas a aquellas en las que es claramente perceptible la influencia de otros textos ajenos a la Biblia. Nos referimos a la literatura apócrifa, a las leyendas, a las obras de teatro, a los comentarios de los Padres o a escritos de distinto tipo como obras devocionales que han quedado ligadas a lo bíblico». YEBRA ROVIRA, *Qué se sabe de...La Biblia y el arte occidental*, p. 26.

24 «Sin llegar a ser diosa, el papel que en la religión popular ha desempeñado, y por consiguiente en la iconografía, ha sido tan importante como el del mismo Dios». ESTEBAN LORENTE, Juan F. (2002), *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, p.211.

na,<sup>25</sup> conceptuales o narrativos, así como en invenciones de tema mariano desmarcados de toda fundamentación en las fuentes literarias, sin continuidad ni variación a diferencia de los tipos. Hay que destacar que la representación de María es una de las predilectas en los diseños gráficos de las cubiertas de la música Heavy, tal vez por ser un personaje que, aún siendo procurador del bien, en su imaginario tiene cabida la representación de las fuerzas de la iniquidad pudiendo ser modificado, así, el significado cultural de la imagen de un extremo a otro.

Una de las portadas más famosas sobre tema mariano fue la del LP vinilo del guitarrista Devadip Carlos Santana. *Abraxas* (Fig. 2), publicado por Columbia Records en 1970 sobre la obra del artista surrealista Abdul Mati Klarwein<sup>26</sup> «La anunciación» (1963), con tipografía del artista de Boulder, Colorado, Bob Venosa.



Fig. 2. Santana, *Abraxas*, 1970.

- 25 Sobre los estudios de los tipos iconográficos de la tradición cristiana véase el proyecto sobre los mismos en: <https://tipos.blogs.uv.es/author/mahiques/>.
- 26 Ilustrador también de las portadas de artistas como Miles Davis, Earth, Wind and Fire o Jimmy Hendrix, hace alusión en su obra a la Virgen en otra pintura titulada *Virgin Mary* de finales de los 60, donde muestra a una mujer sentada en lo que parece ser una playa fumando un cigarrillo con gafas de sol y aureola.

El disco contiene *tracks* que fusionan los ritmos de la música africana junto al rock más puro en la guitarra de Santana como son *Mother's Daughter*, *Black Magic Woman/Gypsy Queen*, *Hope you're feeling better*, *Samba pa ti*, *Oye cómo va*, etc. En este sentido, entre la portada y la música existen correspondencias de significados en cuanto a que la puesta en escena de un tema de lo más representativo en la cultura tradicional se realiza con el imaginario de una sociedad no occidentalizada. La «portada de autor» del disco muestra principalmente en su programa visual la anunciación del ángel a María, momento narrado tanto en las fuentes canónicas (Lc 1,26-38) como en las extra-canónicas (Evangelio Armenio de la Infancia, Protoevangelio de Santiago, Evangelio de Pseudo-Mateo y el Evangelio de la Natividad de María). El esquema compositivo vinculado al tipo convencional dispone a María a la derecha recibiendo la llegada del ángel a la izquierda cerca de ella. La paloma, atributo de María, reposa entre sus piernas destacando su color blanco sobre el oscuro de la piel de la chica.<sup>27</sup> El título del álbum se relaciona con una criatura demoníaca Abraxas, contraponiéndose al tema evangélico cristiano de la Anunciación. Retóricamente se expone la figura de la antífrasis, dos partes opuestas: el mal (en el título) y el bien (en la Anunciación representada). Además, la segunda canción de la cara A, «*Black Magic Woman/Gypsy Queen*», alude a una mujer que practica la magia negra. La contraportada del disco incorpora en algunas ediciones una frase del libro de Hermann Hesse, «*Demian*», que inspiró a Santana para dar título al álbum, en el que dice: «*We stood before it and began to freeze inside from the exertion*». *We questioned the painting, berated it, made love to it, prayed to it: We called it mother, called it whore and slut, called it out beloved, called it Abraxas...*».

Diversas portadas se basan en la tradición cultural para sus diseños. El álbum «*Malediction*» (Fig. 3) se fundamenta en «*La Virgen de la Consolación*» de William-Adolphe Bouguereau (1875, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, 2113).

27 La carátula del disco de grandes éxitos publicada por Santana en 1974 muestra el contraste de color entre una paloma sostenida con las manos de un hombre negro que la apoya sobre su torso desnudo.



Fig. 3. Ragnarok, *Malediction*, 2012.

El tipo conceptual de María orante, sedente en trono, recibe en su regazo a una madre desesperada que acaba de perder a su hijo. Este yace en el suelo sobre un trozo de manto a los pies de la Virgen; Ella toca con su pie al infante desnudo rodeado de rosas.<sup>28</sup> La inscripción debajo del niño reza: *Mater Afflictorum*. María, con su mirada alzada, conserva el gesto intercesor, manos alzadas hacia el cielo y con las palmas al frente, proveniente de las catacumbas romanas, el visaje de la *pietas* romana, salvoconducto del difunto al más allá<sup>29</sup> como identificativo de *exempla* de vida. No obstante, en el programa visual de la portada del disco se transforma el significado del gesto, y dota a la Virgen con el rostro de la muerte haciendo alusión al Maligno con el crucifijo invertido en el cuello de María. La inscripción original a los pies de la Virgen es sustituida con el nombre que intitula el álbum, «*Malediction*», del grupo Heavy metal Ragnarok.

28 La rosa es símbolo de la virginidad de María: «He crecido como palmera de Engadí, como plantel de rosas en Jericó» (Si 24, 14).

29 SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, «María orante», en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María*, Madrid, Encuentro, (en prensa).

La portada de «Tenochtitlán» de Mon Laferte (Fig. 4), realizada por el artista mexicano formado académicamente en Artes Visuales, Fabián Cháirez, conocido por cuestionar en sus obras las hegemonías de poder, muestra una imagen que entremezcla diversos tipos.



Fig. 4. Mon Laferte, *Tenochtitlán*, 2023.

Aunque no está propiamente representado, la formulación recuerda al tipo iconográfico de la Asunción. La tipología que sí presenta es el de la Inmaculada que muestra los atributos marianos, tal y como son la serpiente que rodea a la mujer y al angelillo, y el manto azul que la caracteriza. También, el tipo de María Regina se formula con María coronada por un *putti* negro, que es la propia Mon retratada por el artista. Según los estudios de Mocholí Martínez,<sup>30</sup> las primeras imágenes de María como soberana se desarrollan a partir del siglo VI y muestran a María como una reina bizantina. Mon toca con un gesto decisivo la llaga en su costado que re-

30 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2024), «El tipo iconográfico de María Regina. La palabra como elemento integrador de la imagen» en Víctor MINGUEZ, Carmen MORTE, Rafael GARCÍA MAHIQUES, Teresa SOROLLA (eds.), *Humanismo y retórica visual*, Castelló, Universitat Jaume I, pp. 309-328.

verencia la llaga infringida a Cristo en la cruz por una lanza, y asoma en su mano otra llaga. El tipo iconográfico de la incredulidad de Santo Tomás presenta al Santo tocando la llaga de Cristo basada en la fuente bíblica: «Y llegó Jesús, estando las puertas cerradas, se puso en medio y dijo: –¡Paz a vosotros! Luego dijo a Tomás: –¡Trae tu dedo aquí y mira mis manos, trae tu mano y métela en mi costado y no seas incrédulo sino fiel! Respondió Tomás y dijo: –¡Señor mío y Dios mío! Y Jesús le dijo: –Porque has visto has creído. ¡Felices los que no han visto y han creído!» (Jn 20, 26-29). No obstante, Mon señala su llaga para poner en evidencia que no necesita a nadie que la salve.

Rosalía en «El mal querer» presentó para la carátula una imagen conceptual que podría interpretarse como la unión de varios tipos.<sup>31</sup> Como ocurría con la imagen de Fabián Cháirez en el programa visual está presente el tipo iconográfico de la Inmaculada, ya que muestra como atributos la media luna en la sombra de su manto, la serpiente que se enreda en la pierna de la cantante que adelanta fingiendo un paso sobre las nubes blancas que la rodean, y la paloma blanca que se alza sobre su cabeza. Un gran círculo dorado anudado circunda a la mujer a modo de *imago clipeata*<sup>32</sup> pudiendo recordar, tal vez, un rosario, la corona de espinas o una corona, sugiriendo este último el tipo de María Regina, aunque, en todo caso, una gran transgresión de la norma. Rosalía con siete<sup>33</sup> estrellas sobre su cabeza en lugar de las doce<sup>34</sup> de la Inmaculada, abre los brazos siguiendo el tipo

31 Palomares y Vives consideran que se configura así una nueva divinidad «unificando las categorías, remitiéndonos la cadena de oro a lo urbano y la iconografía inmaculista a lo religioso y lo español dado que es una de las imágenes devocionales más extendidas en la tradición católica hispana». PALOMARES, Óscar y VIVES, María (2020), «Construyendo a la Rosalía: iconografía para una nueva diosa», *Revista Eviterna*, nº6, pp. 42–53.

32 El clipeo, codificado en la visualidad artística, sirve para ensalzar a la persona que aparece en su interior. «Los romanos utilizaron en ocasiones las imágenes *clipeatae* para representar a los poseedores de títulos particulares [...]. Los cristianos conservaron esta práctica para los emperadores, emperatrices y los cónsules extendiéndola a aquellos obispos a quienes los emperadores cristianos habían concedido el derecho a retratos oficiales [...]» GRABAR, André (2019), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, p.76.

33 «El número 7 es el número cósmico, unión del Cielo y de la Tierra [...] El número 7 se ha representado a los más complejos significados: Por ser número del periodo de la Luna, la semana, en la antigüedad fue el de Diana y por ello el de la virgen para los pitagóricos; así pasó a ser entre los cristianos el de la Virgen». ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, p. 70.

34 «Cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas» (Ap 12,1).

de la Virgen de la Misericordia y sobre su sexo brilla una estrella, *Stella Maris*, himno litúrgico, símbolo mariano que suele aparecer en el tipo de *María Tota Pulchra* y que, según los estudios de López Calderón, su origen puede rastrearse en fuentes patrísticas como la de Veda El Venerable: «... y el nombre de la Virgen era María (Lc 1,27) (...) Tampoco debemos pasar por alto que la bendita madre de Dios dio testimonio de sus méritos singulares también con su propio nombre, pues significa: *Estrella del mar*. Y María, con la gracia de su especial privilegio, ha brillado como astro de extraordinaria belleza entre las olas de un mundo en ruinas».<sup>35</sup>

El álbum musical ilustrado, ganador en los premios Grammy Latino, 2019, al mejor diseño de *packaging*, está conceptualizado como una obra de arte total que discurre con diversas imágenes, textos y canciones en el interior del disco que siguen un hilo narrativo basado en un texto medieval. El disco compacto contiene en su interior un juego de cartas de tarot para el mal de amores personalizadas con las imágenes y canciones del disco que hacen al receptor o comprador partícipe de esta obra de arte inmersiva.

El tipo iconográfico Virgen de los dolores asoma en el gesto de Nathy Peluso en la cubierta de su álbum «La sandunguera». De igual manera, y como el título de la obra indica, aparece María Jiménez en su álbum «De María a María ...con sus dolores». El grupo brasileño Crypta, integrado por cuatro mujeres jóvenes, presentó en agosto del 2023 su segundo álbum «*Shades of Sorrows*» (Fig. 5) haciendo un guiño al tipo de los dolores.



Fig. 5. Crypta, *Shades of Sorrow*, 2023.

35 Beda el Venerable, *Homilia prima. In festo Annuntiationis Beatæ Mariæ*, PL 94, 10-11; trad. esp. a partir de Luigi Gambero, coord., *Testi mariani del primo millennio*, vol. 3, *Padri e altri autori latini* (Roma: Città Nuova, 1990), 698-699. Citado en LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2023), «La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 29, pp. 48-71.

La posible Virgen entronizada está cubierta totalmente con un manto rojo referente a la Pasión; un cordón rodea su cuerpo y cabeza, con abundantes velas prendidas en el suelo, sobre su cabeza se dibujan las siete espadas o siete dolores de la Virgen. Sobre el fondo estrellado donde se sitúa se perfila una forma geométrica que vislumbra tras Ella una puerta, tal vez con la exégesis «María, puerta del cielo», *Porta coeli* (Gn 28,17). Así se nombra a María en *Alma redemptoris mater* (*Coeli porta manes*), y en la antífona *Ave Regina caelorum* (*Salve porta*). El grupo preparó una edición especial para inmiscuir al comprador en el disco con una caja de madera que contenía diferentes objetos: el CD con el disco de color rojo en significación de la sangre derramada en la Pasión; un parche para la ropa, diversas púas de guitarra, un colgante con las siete espadas; y un poster de la portada.

El álbum musical ilustrado de Zahara presentó un trabajo muy especial, en 2021, concebido por el diseñador gráfico Emilio Lorente. El zaragozano dio imagen a las historias de las canciones del álbum relacionadas con el bullying y machismo que la artista sufrió en su infancia. «Putá» (Fig. 6), un disco feminista, publicado en vinilo, CD y casete mostraba a Zahara de medio cuerpo, un poco ladeada, fumando, pero personificada con atributos propios de María, a saber, ataviada con ropajes que tiñen los colores que la distinguen, el rosa (inmaculista) y azul, y con aureola dorada.



Fig. 6. Zahara, *Putá*, 2021.<sup>36</sup>

36 Imagen extraída de la página web de Emilio Lorente.

La contraportada la representaba de frente sustentando al Niño. Está generalidad podría referir, siguiendo los estudios de Mocholí Martínez,<sup>37</sup> al inicio de la presentación de las tipologías marianas por la visualidad artística, entre el siglo III y IV, cuando todavía no hay codificación en estas, de tal manera, María se muestra con el Niño como madre de Dios tras el Concilio de Éfeso (431). El diseño de la portada utiliza la figura retórica de la antífrasis visual que sugiere dos narraciones de diferentes elementos en un mismo plano de interacción, en el que la imagen de María es la antítesis del título: «Putá», y que genera cierto conflicto de significados que acaba adquiriendo un carácter provocador. La gestualidad en los ojos de Zahara remite al éxtasis místico, y pronuncia el visaje de inhalación del tabaco como un detalle antagónico del personaje que representa. Tal acción actualiza al personaje sagrado a través de un cliché del que se ha dotado visualmente en la cultura tradicional a diversos personajes identificados como rebeldes. La figura retórica de la elipsis se emplea en el programa visual con la omisión de la palabra «Putá», tanto en el título del disco como en la visión del bordado de la banda tapada por la cantante con su brazo que alza para fumar. Esto sugiere cierta suspensión en la recepción del significado que se conoce una vez es averiguado el título del álbum, acentuando el sentido de la elipsis en función de analepsis o retrospectiva. En el interior del álbum, además de un diseño peculiar para la presentación de las letras, se pueden encontrar diferentes objetos como despleables con diversas fotografías que ilustran cada canción, un librito titulado «Pequeño manual de autoayuda para esta vida», y hasta una banda idéntica a la que la artista porta en la imagen de la carátula y que reza: «Putá», con una tipografía muy singular y distintiva, también ideada por Lorente. Esta banda azul crea un grado de interacción con el receptor del álbum inmiscuyéndolo en la propia historia, haciéndole partícipe de ella y creando un grado de identificación sobre la delación que acomete la temática del disco: el acoso social que denuncia la cantante, y que el propio receptor podría haber sufrido o, en todo caso, en protesta de esta injusticia. Por tanto, este álbum musical ilustrado tiene cierta similitud con las artes inmersivas. El álbum, nominado al Grammy latino por el mejor diseño *packaging*,<sup>38</sup> además de ser ganador del premio MIN al mejor diseño, generó mucha

37 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, «Los tipos generales de María», en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María*, (en prensa).

38 El álbum musical ilustrado de Zahara, cuarto en su carrera, también diseñado por Emilio Lorente en 2019, «Astronauta», fue nominado a esta categoría, y contenía en su interior objetos como: unas historias cortas sobre el viaje del astronauta, un mapa espacial desplegable

polémica, ya que la apropiación de una figura de poder codificada en la tradición cristiana se había conducido hacia un significado antagónico del convencional cultural a través de la provocadora intitulación de la obra, generando, así, un gran debate en la expectación. La cantante pionera en este sentido es Madonna que, adoptando incluso el nombre<sup>39</sup> italianizado de la Santa, desde el inicio de su carrera, ha generado polémica con obras como *Like a Virgin*, colecciones como *Inmaculate Collection*, o incluso con portadas de afamadas revistas. En *Vanity Fair* se muestra como Virgen dolorosa y escenifica una *femina* Santa Cena en la que alzada sobre la mesa cumple con el tipo de María orante.

Karnarium publicaba en 2009 un LP de título homónimo, otro disco con el diseño de portada formulada sobre un tipo iconográfico mariano, en este caso el de la Virgen hodigitria de medio cuerpo, y con el rostro, tanto ella como el Niño y los personajes circundantes, modificado con el de la calavera o la muerte. Se trataba de un álbum contenedor de nueve temas compuestos por los músicos suecos para el que eligieron, con probabilidad, un icono mariano conducido hacia otros derroteros.

La misma banda Black/Death Metal elige para la carátula de Karnarium / Defiler (Fig. 7) otra representación basada en la tradición de la visualidad artística y plantea en otro álbum el tipo iconográfico conceptual de la Virgen del signo. Esta tipología expresa el dogma de la maternidad divina pues María lleva en su vientre a Cristo-Enmanuel.<sup>40</sup>

La temática de las canciones es el ocultismo, la oscuridad o el diablo. El vinilo está formado por dos temas distribuidos en sendas caras: la A, para Karnarium con *Nihiliphobia* (5,25'); y la cara B, Defiler con *Global Death-support* (4,00'). La imagen tomada pertenece a la de la Galería Tretyakov (№1224, Gtr, 12792), Moscú, conocida como Virgen gran Panagia, la

a modo de ilustración de las historias, una carta sellada para el astronauta que se podía abrir, un carnet de tripulante numerado que hacía al comprador participante en una serie de sorteos; todo un repertorio de objetos inmersivos. Otros álbumes de este diseñador que contiene elementos de participación para el comprador del disco son el de Leiva, «Madrid nuclear 30-12-19», que añade una púa de guitarra; o el álbum de Iván Ferreiro «Historia y cronología del mundo» con un juego de mesa ilustrado relacionado con la temática de la obra.

39 La presencia de la Virgen puede darse únicamente a través de la recurrencia textual y no mediante la imagen, como utilizan diferentes artistas de la música como La Polla Records en *Salve*, entre muchos otros.

40 «Pues bien, el Señor mismo va a daros una señal: Mirad, una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo, al que pondrá por nombre Emmanuel» (Is 7,14). Véase el estudio: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, «La Virgen del signo» en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María*, (en prensa).



Fig. 7. Karnarium, *Nihiliphobia*, 2008.

Toda santa, un icono sobre tabla muy venerado. No obstante, el diseñador gráfico altera la forma y conduce de forma diferente la connotación. El rostro de María y del Niño en el clipeo, junto al de sendos ángeles circundados por una mandorla es el de la muerte con su característico atributo de la calavera. Los supuestos arcángeles sustituyen en sus manos la cruz y portan la estrella de cinco puntas, diferente al sello de Salomón, *intra clipeo*, que se ha sido utilizada en la cultura como signo del oscurantismo, la magia o el diablo.

Dos leones flanquean a María. El león adquiere una interpretación ambivalente, tanto para el bien como para el mal.<sup>41</sup> Junto a la Virgen suelen aparecer formulados por la visualidad artística en los programas iconográficos. El tipo de María rodeada de sendos leones, según los estudios de Mocholí

41 «Si bien esta ambivalencia en la interpretación de los animales es algo habitual durante la Edad Media, el león parece ser el animal en el que se da de forma más palpable y frecuente esta contradictoria ambigüedad». OLAÑEDA MOLINA, Juan Antonio (2024), ¿«Cristo o diablo?: La contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica», *Brocar*, nº38, p. 67.

Martínez,<sup>42</sup> proviene de la variante de la Virgen sedente en majestad considerada como el tipo iconográfico de Trono de Salomón. La fuente veterotestamentaria alude al trono que Salomón ordenó construir: «El rey hizo un gran trono de marfil, que revistió de oro finísimo. El trono tenía seis gradas, un respaldo redondo, brazos a uno y otro lado del asiento, dos leones de pie junto a los brazos y doce leones de pie sobre las seis gradas, a uno y otro lado. Nada igual llegó a hacerse para ningún otro reino» (1 R 10, 18-19). Como indica la investigadora, es en el siglo XII cuando Guibert de Nogert «afirme que Salomón toma asiento en la Virgen. [...] Adán de San Víctor (fines del s. XIII-1146) alaba la sublimidad de quien se ha convertido en trono y habitación del Hijo de Dios y, entre otros epítetos que le dirige a María, dice de ella que es el Trono de Salomón». El número de leones se irá reduciendo a dos situados a ambos lados de la Virgen, como en la portada de Karnarium.

Otras interpretaciones sobre el león en representación del bien las encontramos en *El fisiólogo*. Esta obra se refiere al felino como el rey de todos los animales: «Jacob, al bendecir a su hijo Judá, dijo: Cachorro de león, Judá» (Gn 49,9). Jesús es el «león espiritual de la tribu de Judá, de la raíz de David, enviado por el Padre coeterno, cubre sus huellas espirituales (es decir, su divinidad) ante los judíos incrédulos: ángel con los ángeles, arcángel de los arcángeles, trono con los tronos, potestad con las potestades; hasta que, descendiendo, descendió al útero de una Virgen para salvar al género humano que había perecido. Y el Verbo se hizo carne, para habitar entre nosotros».<sup>43</sup> Así, el león es declarado también en *El Fisiólogo* animal protector: «La segunda peculiaridad del león es: cuando duerme, sus ojos velan y permanecen abiertos, según lo testifica el esposo en el Cantar de los cantares, al decir: Yo duermo, pero mi corazón vela. Efectivamente, mi Señor durmió corporalmente en la cruz, pero su divinidad vela siempre a la diestra del Padre. Pues el que cuida de Israel no duerme ni dormita».<sup>44</sup>

Pero el león compete tanto al bestiario de Cristo como al de Satanás. En la exégesis de San Agustín, en referencia al pasaje bíblico Samuel 17, 34-35, encontramos afirmaciones como, «puesto que el oso tiene su fuerza en las garras y el león en sus fauces, esas dos bestias constituyen la imagen del diablo».<sup>45</sup> Se trata de una característica maligna que se corresponde

42 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, «La Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría», en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María* (en prensa).

43 GUGLIELMI, Nilda (2002), *El Fisiólogo. Bestario medieval*, Madrid, Eneida, p. 65.

44 GUGLIELMI, *El Fisiólogo. Bestario medieval*, p. 65.

45 Referido en GUGLIELMI, *El Fisiólogo. Bestario medieval*, p. 125.

con la interpretación de la portada estudiada. El león con carácter negativo aparece en varios Salmos: «Mi alma está en medio de leones, yazgo entre hombres encendidos, cuyos dientes son lanzas y saetas» (Sal 57, 5); «No sea que como el león desgarré alguno mi alma, arrebate y no haya quien la libre» (Sal 7, 3); «¡Sálvame del león!» (Sal 22, 22). En la Epístola de San Pedro se dice: «Sed sobrios y velad. Vuestro adversario, el diablo, ronda como león rugiente, buscando a quién devorar» (1P 5,8). Por tanto, las dos bestias aparecen junto a María en la carátula del álbum como dos leones estilóforos representantes de las fuerzas demoniacas derrotadas. De ellos brota una lengua de fuego como la del ofidio que impone su presencia en la portada ascendiendo desde los pies de María.

La gran serpiente,<sup>46</sup> atributo de la Virgen inmaculista en su derrota al diablo (pecado) y al *inferno*<sup>47</sup> de índole contrarreformista, expulsa, también, una gran llama de fuego<sup>48</sup> por su boca. En este caso, el reptil representa al propio Satanás.<sup>49</sup> Por tanto, aunque la serpiente y el león son dos animales con significados ambivalentes para el bien y para el mal según la tradición cultural, en esta carátula sus exégesis oscilan, más bien, hacia el bestiario de Satanás.

Alejados de representar imágenes codificadas en la historia de los tipos iconográficos de la tradición cristiana, se nos presentan diversas portadas que escenifican a personajes que bien podrían interpretarse con María. Es el caso de *Novembers Doom*, «*Into Nights Requiem Infernal*» dónde la Virgen de pie coronada con Niño aparece rodeada de cuatro personajes de la ultratumba que intentan arrebatarle al recién nacido. «*Opeth*», Still Lifel grupo *Metall* muestra una escena teñida de rojo en significación de la Pasión, y muestra a, con probabilidad, la Virgen dolorosa secándose las

46 «El gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo o Satanás, el seductor del mundo entero, fue arrojado a la tierra junto con sus ángeles» (Ap 12,9).

47 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996), «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (Y II). *Ab initio te ante asexual creada sum*», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n° 7-8, 177-184.

48 Sobre Leviatán como diablo: «Antorchas brotan de sus fauces, se escapan chispas de fuego; de sus narices sale una humareda, como caldero que hierve atizado; su aliento enciende carbones, expulsa llamas por su boca» (Jb 41,11-13).

49 Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar» (Gn 3 14,15).

lágrimas con su propio manto, dejando atrás la cruz del calvario que en una laguna aparece reflejada junto a la silueta del Hijo. La banda brasileña Litosh en su álbum «Cesaria» escenifica a la virgen sedente con niño en brazos alcanzado por la muerte. En este caso se sustituye los convencionales atributos del Arma Christi por una flecha que alcanza al neonato por la espalda; María muestra las llagas de los clavos en sus manos.

## CONCLUSIONES

El álbum musical ilustrado es un álbum de autor, una obra de arte total que responde a una expresión artística en estado multidisciplinar: artes gráficas, música y texto hacia la consecución de un mismo significado, formando parte de esta conjunción inventiva el videoclip que representa a cada canción. Por el alto grado de implicación que se da al receptor del disco, incorporando en el *packaging* elementos de interacción y sumersión en la obra, se puede considerar un arte inmersivo. Estos álbumes se constituyen de dos fisicidades que forman parte de una misma articulación artística. Por un lado, está el disco: el componente explícitamente musical alberga los entresijos de esta propia ciencia, y su soporte le confiere una cualidad plástica en la que puede interferir la creatividad con una consecutiva significación. Por otra parte, la portada ilustrada es un soporte idóneo para la invención gráfica y estimula el interés de estudios de diversas ciencias como los de la Historia del Arte y de la Publicidad. En este último sentido, las portadas de los discos son, en cierta manera, imágenes de consumo, estrategias de representación constituidas con las armas de persuasión y seducción retórica que velan un mensaje y atraen la mirada de la sociedad, que responde a las actuales maneras de recibir los mensajes de las imágenes, de una forma rápida y explícita.

Los ejemplos estudiados en este trabajo en relación a la visualidad de María en las carátulas de los álbumes y sus tipos iconográficos, tanto narrativos como conceptuales, se concretan alrededor de los *Cultural Biblical Studies* ya que existe una transmisión de la Biblia al terreno de la cultura popular musical visual. La Virgen es una de las predilectas para aparecer en las portadas de los discos como imagen de poder con o sin intencionalidad religiosa. Se muestra, así, como arquetipo para muchas artistas que configuran su identidad e imagen a través de María representando el empoderamiento femenino mediante Ella, la gran protagonista entre todas las mujeres de la Historia Cultural. Además, el préstamo o apropiación de la imagen de María es reiterativo y peculiar en las carátulas de la música Heavy invirtiendo totalmente el significado a través de la variación en la forma del programa visual de la portada. Por lo general, estas ilustraciones

musicales intentan personificar al Maligno sirviéndose del repertorio de atributos propios de María que pueden tener, en ocasiones, una ambivalencia en significados.

Los álbumes musicales ilustrados son un espacio abierto para la expresión de la Cultura Visual. Estos se acercan a la subjetividad despertando nuestros afectos de manera multisensorial, dando respuesta a nuestras maneras de sentir y de ser. Por tanto, en su totalidad artística los álbumes musicales representan, muchas veces, nuestra identidad que vemos reflejada en la obra. Además de estas cuestiones, el interés y la buena recepción que hoy en días tienen las ilustraciones de los discos responde, en parte, al asiento de estas en los grandes programas visuales de la Historia del Arte, a saber, formulaciones visuales codificadas, muchas en los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Estas imágenes de poder confieren poder a la imagen ilustrada, como potencia instaurada en la expresión visual que refuerza el éxito musical, en ocasiones generando polémica.



# Estudis



# LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA LES DONES DELS PORTS: VIOLÈNCIA, CONTROL I SOTMETIMENT

## FRANCO'S REPRESSION OF WOMEN IN ELS PORTS: VIOLENCE, CONTROL AND SUBJUGATION

**JOAN LLUIS PORCAR ORIHUELA**

(Grup per la Recerca de la Memòria Històrica de Castelló)

**NARCÍS TENA SALES**

(Universitat de València-Institut Universitari d'Estudi de les Dones)

### RESUM

En aquest estudi, amb una anàlisi enfocada en la història social del franquisme a "arran de sòl", pretenem analitzar i donar nom als que exerciren i a les que patiren la repressió a la comarca castellonenca dels Ports. Veure com es va reprimir al col·lectiu femení en aquest territori, des de 1938 fins ben entrats els anys quaranta, per la seva suposada relació o simpatia amb les esquerres. Donar visibilitat a aquestes veïnes anònimes que van viure fins a la seva mort en silenci, treure de l'oblit les històries i successos traumàtics per a donar-los valor històric i merescut reconeixement a aquelles dones que van sofrir un context de por en el qual la seva manera de ser o comportar-se fou motiu de càstig.

**Paraules clau:** Els Ports (Castelló), Justícia militar, Franquisme, Repressió de gènere, Repressió franquista, Dones.

### ABSTRACT

The objective of this study is to analyse the social history of Franco's regime 'from the ground up' and to identify the individuals who were subjected to repression in the Els Ports region of Castellón. The aim is to analyse the repression of the female collective in this territory between 1938 and the early 1940s, due to their supposed relationship or sympathy with the left-wing. Furthermore, the study aims to shed light on the lives of these unnamed neighbours, who lived in silence until their death, and to recover the traumatic experiences and events from oblivion, thereby conferring historical value and recognition upon the women who endured a context of fear in which their way of being or behaving was a cause for punishment.

**Keywords:** Els Ports (Castellón), military justice, Franco's regime, gender repression, repression under Franco, women.

## RESUMEN

### **REPRESIÓN FRANQUISTA CONTRA LAS MUJERES D'ELS PORTS: VIOLENCIA, CONTROL Y SOMETIMIENTO**

En este estudio, con un análisis enfocado en la historia social del franquismo a "a ras de suelo", pretendemos analizar y dar nombre a los que ejercieron y a las que sufrieron la represión en la comarca castellanense dels Ports. Ver como se reprimió al colectivo femenino en este territorio, desde 1938 hasta muy entrados los años cuarenta, por su supuesta relación o simpatía con las izquierdas. Dar visibilidad a estas vecinas anónimas que vivieron hasta su muerte en silencio, sacar del olvido las historias y sucesos traumáticos para darles valor histórico y merecido reconocimiento a aquellas mujeres que sufrieron un contexto de miedo, en el cual su manera de ser o comportarse fue motivo de castigo.

**Palabras clave:** Els Ports (Castelló), Justicia militar, Franquismo, Represión de género, Represión franquista, Mujeres.

## INTRODUCCIÓ

Acabar amb els drets civils i polítics, i amb els espais de llibertat conquerits per les dones durant la Segona República, a més de castigar a aquelles que durant aquesta etapa històrica van transgredir el model de gènere tradicional, són aspectes que expliquen les característiques que conformen la repressió franquista contra les dones. Els estudis que s'han realitzat al respecte tenen una sòlida i fructífera trajectòria investigadora arreu de l'Estat, malgrat que al nostre entorn local encara que trobem alguns estudis en aquesta línia, es fa palés un buit evident de treballs sobre el tema.

La repressió franquista va tenir com a objectiu acabar amb l'enemic republicà, aniquilar-lo en tots els sentits i el col·lectiu femení no va passar desapercebut. La violència contra les dones quantitativament va

ser menor que la dels homes, però per diverses qüestions que s'analitzaran en el treball va ser qualitativament traumàtica atacant directament la seua forma de ser, actuar i comportar-se. A més de patir els castics, conseqüència de la maquinària judicial del règim amb tot el procés repressiu que li envoltava, l'enemic republicà fou brutalitzat i amb això a les dones republicanes se les va vexar i utilitzar com a botí de guerra. A més de les pallisses i misèries de la postguerra, algunes dones van patir violència i tractes humiliants, atacant directament els seus valors. Una violència traumàtica i vexatòria que provocà la por i el silenci de la vergonya durant tota la dictadura.

En aquest treball estudiem a les dones dels Ports que van estar en el punt de mira de la justícia militar franquista des d'abril de 1938. Mitjançant l'anàlisi de 19 procediments sumaríssims individuals i 12 col·lectius incoats per la justícia militar i custodiats en l'Arxiu General Històric de Defensa i un a l'Arxiu Històric d'Aragó, hem identificat un total de 98 dones entre aquelles encausades i les que apareixen mencionades en informes-denuncies que no són detingudes.<sup>1</sup> No hem trobat cap dona encausada a

1 Totes les referències textuais, anotacions documentals o informacions que fan referència a les dones i que van apareixent dintre del text, si no s'indica el contrari, s'extrauen dels expedients associats a cadascuna d'elles que apareixen referenciats i relacionats, per pobles, en la "Taula 1" de la part final de l'estudi.

la Mata de Morella, Portell de Morella, la Todolella, Olocau del Rei, Herbers i Palanques. No obstant això, en algun d'aquests municipis i altres, hem localitzat casos de dones que patiren la repressió extrajudicial. Tot això, ho hem combinat amb l'anàlisi de documentació dels arxius municipals, registres civils i la inestimable aportació que ens ha proporcionat la memòria oral.

L'objectiu que pretenem assolir és estudiar a escala comarcal com es va desenvolupar la violència contra les dones amb l'ocupació franquista, qui va denunciar, qui va informar, qui va detenir, de què se les va acusar, qui les va acusar, qui les va avalar, quines condemes van patir, recollir els testimoniatges de les vexacions i violència extrajudicial que es va produir en alguns pobles comarcans, posant llum sobre aquella repressió que rarament ha quedat documentada en paper, però si en les mentalitats de familiars que es van veure afectats: l'obligació a fer treballs comunitaris entesos -pels repressors- com a propis del seu sexe, i els atacs directes al seu cos amb els rapats, la ingesta d'oli de ricí, els abusos o violacions perpetrades pels militars o autoritats franquistes. Considerem que és important identificar-les localment amb nom i cognoms, ofici, edat, estat civil i àlies. En resum, donar

visibilitat al col·lectiu femení afectat per la repressió en la comarca.

### **ELS PORTS I LA REPRESSIÓ FRANQUISTA**

La comarca dels Ports és el primer territori de la província de Castelló que va patir violents combats durant la Guerra Civil i va ser ocupat per les tropes franquistes. Van passar poc menys de dos mesos entre l'entrada dels revoltats durant la primavera de 1938 i l'ocupació total del territori, el que va suposar la posada en marxa d'una repressió que ja estava en ple funcionament en altres parts de l'Estat.

La repressió franquista fou el fruit d'una planificació freda i sistemàtica que pretenia impedir la reorganització futura de l'oponent polític, i que portà lligada com a base per a la construcció del nou poder una institucionalització de la mort i del terror exercida amb la plena col·laboració i legitimació de l'Església catòlica. El compromís dels vencedors amb la revenja i la negació del perdó i de la reconciliació va inundar la vida quotidiana de pràctiques coercitives i de càstig.<sup>2</sup> Calia eliminar una part de la població que havia propiciat la victòria de les esquerres en les eleccions del febrer de 1936 i deixar l'altra part tan aterrida perquè no fora possible una tornada a la situació d'abans del colp d'estat.

2 CASANOVA, Julián i GIL, Carlos (2017), *Historia de España en el siglo XX*, Ariel, Barcelona, pp. 177 i ss.

El franquisme va configurar durant els primers anys tot un corpus legislatiu per a justificar la repressió del nou Estat i un sistema judicial distingit per l'arbitrarietat de l'autoritat i la indefensió de l'encausat. El món carcerari i altres vessants repressius com ara les confiscacions, els desterraments, l'exili, les mesures de llibertat vigilada o atenuada i el control sobre els costums foren episodis claus per a entendre la violència repressiva franquista. L'exèrcit fou màxim responsable d'aquesta repressió quan declarà l'estat de guerra, sotmet la justícia ordinària a la militar i controlant l'ordre públic i a tots els grups paramilitars que exercien la violència.

Les dones van patir la repressió d'una manera específica: perdent els drets polítics i civils que havien aconseguit amb el règim republicà, i van ser estigmatitzades pel nou Estat per la seua culpabilitat política i moral. Sofriren empresonaments, violacions i tota classe d'humiliacions públiques: les rapaven i les passejaven pels carrers com consta en els diferents testimoniatges que hem recollit a la comarca.<sup>3</sup> Moltes dones van quedar al capdavant de llars desfetes i van patir les conseqüències de la disgregació de moltes famílies amb els homes morts, empresonats o exiliats.

A les comarques de Castelló la repressió franquista va deixar durant la postguerra un rastre de centenars d'afusellats, morts en presons, així com masovers assassinats acusats de col·laborar amb la guerrilla. Pel que fa a la comarca dels Ports van ser 87 les víctimes mortals que va causar la repressió franquista,<sup>4</sup> a banda del cost de vides humanes que va suposar la Guerra Civil.<sup>5</sup> A més de les execucions, l'ús de la política penitenciària i la repressió indiscriminada conseqüència de la lluita contra la guerrilla, es converteixen en importants eines al servei de l'extermini dels adversaris polítics i vençuts. Centenars de famílies van ser espoliades per l'aplicació de la llei de responsabilitats polítiques, i centenars de veïns i veïnes de la comarca van ser detinguts, sotmesos a consells de guerra sumaríssims i empresonats, amb un total de 97 dones que apareixen documentades en procediments sumaríssims i informes de les autoritats, més les que van patir diferents tipologies de repressió extrajudicial. També un elevat nombre de famílies van haver de fugir del seu poble després de l'entrada de les tropes franquistes i alguns ja no hi van tornar mai més. L'element repressiu es converteix en un factor bàsic per a estendre

3 PORCAR, Joan Lluís (2020), *Un país en gris i negre. Memòria històrica i repressió franquista a Castelló*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, p. 51.

4 PORCAR, Joan Lluís (2022), *Els Ports: franquisme i repressió, ciutadania i memòria*, Onada, Benicarló, p. 121.

5 Morts al front de guerra, bombardejos, violència revolucionària i repressió franquista.

la passivitat, la desmobilització i el consens passiu entre gran part de la població. Els militars revoltats el juliol de 1936 van executar un pla perfectament organitzat per a destruir l'Estat democràtic de la Segona República.<sup>6</sup> Promulgaren un conjunt de lleis i decrets que arrabassaren els drets individuals i col·lectius anteriors amb un marcat caràcter repressiu. Aquestes noves lleis ja van començar amb la promulgació dels bans de guerra del 17 i 18 de juliol de 1936, que il·legalitzaven els partits polítics i anul·laven les lleis i resolucions judicials dels tribunals de la República, amb l'estat de guerra promulgat el 28 de juliol de 1936 i amb diverses lleis i decrets aprovades a l'agost com les que inicien la depuració dels ensenyants o establien els judicis sumaríssims, continuant amb lleis com la de responsabilitats polítiques de 9 de febrer de 1939 que incidia en la situació econòmica de les víctimes –amb la confiscació de béns i possessions, la imposició de sancions i incorporant a més el desterrament com un element més de repressió–,<sup>7</sup> la Llei d'1 de març de 1940 de repressió contra la maçoneria i el comunisme, la Llei de 29 de març de 1941 de

Seguretat de l'Estat, o el Decret Llei de 13 d'abril de 1947 de repressió dels delictes de *bandidaje y terrorismo*, entre altres. Aquest corpus normatiu atribueix la competència jurisdiccional per a instruir i jutjar delictes a la jurisdicció militar.<sup>8</sup>

En el territori ocupat pels colpistes el primer pas de la nova maquinària policial i judicial consistia en la denúncia. El denunciant no havia de provar les seues acusacions; convertint-se molt sovint la denúncia en una venjança per motius de caràcter personal. Les paraules de Franco "nada tiene que temer quien no tenga las manos manchadas de sangre", van ser una gran fallàcia i van provocar la captura, l'empresonament i l'afusellament de milers de persones que van romandre al seu poble després de ser ocupat pel nou exèrcit o que acabada la guerra van tornar justament per això, perquè no tenien delictes de sang.

Les autoritats animaren a la denúncia i al "deber de los buenos espanyoles" per denunciar als seus veïns, per això establiren des del primer dia en nombroses localitats del País Valencià centres de recepció de denúncies, en gran part,

6 JIMÉNEZ, Carlos (2007), "La destrucción del orden republicano. Apuntes Jurídicos", *Hispania Nova*, nº 7, p. 5 i ss.

7 Pretent fer una neteja política a fons de l'adversari polític que ja estava humiliat i desvalgut per la derrota, i amb l'objectiu d'evitar el ressorgiment de possibles veus dissidents en el futur.

8 CARRILLO, Marc (2006), "El marco legal de la represión en la dictadura franquista durante el periodo 1939-1959", en GÓMEZ, Felipe. (dir.) *El derecho a la memoria*, Departamento para los Derechos Humanos, el Empleo y la Inserción Social de la Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, pp. 501-528.

aquestes denúncies les feien persones "d'ordre".<sup>9</sup> Juntament amb la *Columna de Orden i la Policía de Ocupación*, també formava part de la reguarda de l'exèrcit franquista el *Servicio de Recuperación de Documentos*.<sup>10</sup> En el cas de la comarca dels Ports es van instal·lar a Vinaròs l'11 de maig de 1938 tres equips de recuperació de documents, que van iniciar els seus treballs a partir del 20 de maig a les localitats de Vilafranca i Castellfort, i a altres pobles de l'Alt Maestrat.<sup>11</sup>

Per a l'articulació territorial del franquisme era clau la figura del governador civil que controlava i fiscalitzava les institucions provincials i locals com les noves comissions gestores nomenades als municipis.<sup>12</sup> En el cas de la comarca dels Ports cal destacar el control territorial exercit pel cacic José Gisbert Ferreres, diputat provincial, delegat governatiu a la comarca i cap de Falange a Morella.

Després de les detencions, començaven les diligències. Els acusats eren traslladats a centres de detenció: la caserna de la Guàrdia Civil, la seu de la Falange o la presó del poble, el temps d'estada era inde-

terminat i era habitual l'obtenció de declaracions per mitjà de vexacions i tortures.

Només tres dies després de l'ocupació de Castelló per les tropes franquistes, el general en cap del Cos de l'Exèrcit de Galícia signava un ban en el qual anunciava la constitució a la província dels consells de guerra i jutjats militars, procediments judicials que l'Auditoria de Guerra de l'Exèrcit d'Ocupació ja estava celebrant a Morella i Benicarló per als detinguts en les zones de la província ocupades en un primer moment. Els judicis sumaríssims, emmarcats en el *terror legal* que va substituir a poc a poc el *terror caliente* –execucions i assassinats indiscriminats– dels primers mesos de la guerra, eren un tràmit per a l'eliminació física dels acusats sense aportació de proves i sense fer cap esforç per esclarir els fets que es jutjaven, sense cap garantia legal. Aquests consells de guerra van ser òrgans il·legítims i executors d'una revenja ideològica i política contra ciutadans als quals es considerava enemics, els militars membres mancaven de qualsevol atribut d'independència propi d'un jutge ja

9 D'ideologia dretana i vells cacics de l'antic sistema alfoní o personal relacionat amb ells.

10 La seua tasca era la confiscació de documents d'arxius i biblioteques públiques, d'entitats polítiques, sindicals i administratives, una documentació que va ser l'origen de l'Arxiu de la Guerra Civil de Salamanca.

11 VELASCO, José Tomás (2019), "Las agrupaciones documentales del frente oriental de la guerra civil custodiadas en el Archivo de Salamanca", *Ebre* 38, n° 9, pp. 188-190.

12 GINÉS, Andreu (2010), *La instauració del Franquisme al País Valencià*, Universitat de València, València, pp. 178 i 244 i ss.

que, compartien plenament els fins polítics i els objectius repressius dels revoltats,<sup>13</sup> la instrucció solia anar acompanyada de tortures que desencadenaven declaracions força- des per part dels inculpats, eren evidents la parcialitat i la bel·ligerància dels informes de les autoritats en els procediments sumaríssims, els quals prescindien d'actuacions no essencials que pogueren demorar la celebració del consell de guerra. Examinades les declaracions, les acusacions i els fets pel jutge instructor del Jutjat Militar Permanent, s'ordenava l'ingrés a la presó i es recaptaven informes de la conducta políticossocial de l'acusat a l'ajuntament, a la caserna de la Guàrdia Civil i al cap local de la Falange. Podem observar en la comarca dels Ports extensos informes acusatoris i sobre la conducta polític-social de tots els membres de les comissions gestores, comitès, partits polítics i sindicats i de veïns de la localitat considerats contraris al nou Estat. Els inculpats, en la major part dels casos, no sabien de què estaven acusats, ni quin era el seu delicte, no s'hi desenvolupava cap tasca probatòria, l'exaltat al·legat del fiscal era pràcticament inqüestionable

i el defensor –militar de més baixa graduació– es limitava a demanar clemència o la pena immediatament inferior, no tenint capacitat, encara que vulgues per discutir l'aprovat pel seu superior. En finalitzar la vista, els acusats, solament podien manifestar la falsedat de les acusacions.<sup>14</sup> El consell dictava sentència sense poder ser objecte d'apel·lació. Com a tipus delictius, els tribunals militars van aplicar els d'adhesió a la rebel·lió –amb penes de vint a trenta anys de presó o pena de mort–, rebel·lió –de dotze anys i un dia a vint anys–, auxili a la rebel·lió –de sis anys i un dia a dotze anys de presó– i inducció o excitació a la rebel·lió –fins als sis anys de presó, segons la gravetat imputada–.

Molts dels encausats en procediments sumaríssims van ser condemnats a penes de presó. A la província de Castelló es van celebrar consells de guerra a la ciutat de Castelló, Vinaròs, Benicarló, Morella, Vila-real, Borriana i Sogorb. L'empresonament massiu va ser un dels eixos fonamentals de l'aparell repressiu del règim franquista a tot l'Estat. El tracte inhumà en les presons i els centres de detenció, amb

13 La presidència era ocupada per un militar, normalment amb la graduació de coronel, tinent coronel o comandant; el ponent, el fiscal i els vocals pertanyien a una graduació inferior, i el defensor tenia la graduació més baixa.

14 Si algun, amb més facilitat de paraula, gosava presentar una argumentació, es considerava una actuació irrespectuosa cap al tribunal i se li ordenava callar. GABARDA, Vicent (2020), *El cost humà de la repressió al País Valencià (1936-1956)*, Universitat de València, València, pp. 44-45.

maltractaments físics i psíquics, el fred per la falta de roba d'abric, la falta de cures en matèria de salut i alimentació i la saturació de les presons, va ajudar al contagi de malalties com la tuberculosi, l'avitaminosi, el tifus i la sarna, que es van convertir en veritables epidèmies.<sup>15</sup>

La població reclosa a tot l'Estat podia acostar-se perfectament als 300.000 interns el 1940. A Castelló va arribar als 2.034 reclusos el gener de 1940, solament a la presó provincial, i que, segons algunes dades, podria superar els 5.000 reclusos en les diferents presons i centres de detencions de la província.<sup>16</sup> Es van habilitar nous llocs per a utilitzar-los com a presons, com els magatzems Azamón a Vinaròs, el convent de Sant Francesc a Benicarló i la presó de Morella ubicada a l'edifici de l'ajuntament, que van rebre detinguts de diferents poblacions de la comarca.

Per a quantificar i analitzar la repressió franquista a la comarca dels Ports cal tenir en compte que és el primer territori de la província ocupat per les tropes franquistes, i factors geogràfics com ara l'abrup-

ta orografia del terreny i l'hàbitat escàs, condicions idònies per a les activitats guerrilleres. Juntament amb una repressió derivada de l'aplicació de la justícia dels vencedors –procediments sumaríssims i execucions després d'uns consells de guerra com és el cas dels 39 veïns de la comarca afusellats–, trobem nou víctimes, conseqüència d'episodis de repressió extrajudicial en localitats com Morella, la Mata i Portell de Morella. Hi ha també 20 víctimes mortals a conseqüència de la lluita contra la guerrilla afectant especialment la població autòctona: masovers acusats de ser col·laboradors o de fer d'enllaços, assassinats després de l'aplicació de la llei de fugues. Finalment, hi ha un total de 19 morts de la comarca en diferents presons de la província de Castelló i de la resta de l'Estat.<sup>17</sup>

A banda de les 87 víctimes mortals abans citades, desenes de famílies van ser espoliades per l'aplicació de la llei de responsabilitats polítiques,<sup>18</sup> i prop de 800 veïns van haver d'evacuar després de l'entrada de les tropes franquistes i alguns ja no van tornar a la localitat d'origen;

15 TORRES, Ricard Camil i ORS, Miguel (2007), "Exilio y represión franquista", *La guerra civil en la Comunitat Valenciana*, Editorial Prensa Valenciana, València, p. 147.

16 PORCAR, *Un país en gris i negre*, p. 100. La saturació de les presons era per a les autoritats franquistes un problema pel greu col·lapse que podia provocar en l'Administració de Justícia i per les despeses que suposava el manteniment de tota aquesta població.

17 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, p. 170.

18 PEÑA, Fernando (2008), *La aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas en la provincia de Castellón* (tesis doctoral), Universitat Jaume I, Castelló de la Plana. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/669155#page=1> [Consultat 08/05/2024]

d'altres es van exiliar. Aquestes dades demostren com la política de sang i violència franquista sumada a la penitenciària i les presons foren una altra eina d'extermini físic per al nou règim, així com les execucions comeses els últims anys de la dècada dels quaranta durant la persecució de la guerrilla i els seus col·laboradors.<sup>19</sup>

### **LA REPRESSIÓ DE GÈNERE**

El franquisme va executar més homes que dones, però la violència contra el col·lectiu femení republicà va ser constant ja que, a més, fou la forma en què el règim imposa el seu model de feminitat. La dictadura tenia que retornar a la dona pecadora republicana a la llar i per aquest motiu els castics als quals foren sotmeses els acompanyaren en la seua quotidianitat. Castics directes, diaris i sexualitzats contra aquelles que abans d'abril de 1939, segons la seua concepció, pecaren i delinquiren.

Hem de considerar que els ideòlegs i col·laboradors amb la dictadura van entendre que tot el que s'havia desenvolupat des de 1931 fins a 1939 va ser un període de revolució contra l'ordre tradicional de la Pàtria i amb això, especialment, la feminitat republicana es consi-

derà una transgressió i declaració d'intencions de com les dones van poder fer front a la situació de misogínia i sotmetiment patriarcal en el qual vivien. La República va ser la llibertat, el primer règim que va fer polítiques de gènere, des d'abril de 1931 es va plantejar l'objectiu d'igualar en drets i aconseguir l'esperada emancipació femenina que s'estava desenvolupant des dels anys vint. Amb això la República constituí l'eix clau que va donar la ciutadania plena (política i social) a les dones i les va possibilitar sortir de la subordinació a l'ordre patriarcal de segles.

En un context de modernització, l'Estat desenvolupà un conjunt legislatiu de caràcter igualitari concedint drets polítics, educatius, laborals i morals a les dones. Aquestes llibertats emancipadores foren lluitades frontalment pels enemics tradicionals: l'Església i els sectors catòlics i reaccionaris. Aquestes limitacions i obstacles imposats no van impedir que les dones durant la Segona República prengueren un paper actiu en política participant en manifestacions públiques, mítings, adherint-se a sindicats i partits polítics i principalment exercint el seu dret electoral com a ciutadanes d'un Estat democràtic.<sup>20</sup> A la comarca dels Ports, en la seua capital, Morella

19 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, p. 172.

20 AGUADO, Ana M. i RAMOS, María Dolores (2006), *La modernización de España (1917-1939): cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid.

i al poble de Vilafranca, localitats amb una indústria tèxtil important, trobem un gran nombre de dones implicades en política i sindicades des de molt abans de 1936, accelerant-se la dinàmica entre febrer-juliol de 1936 amb la creació de les col·lectivitats fabrils i agrícoles.<sup>21</sup> Amb el colp d'Estat, les dones col·laboraren activament amb la causa antifeixista realitzant tasques d'assistència al front de guerra com infermeres, cuineres o també en alguns casos com a milicianes armades o membres de comitès i, per descomptat en rereguarda.<sup>22</sup>

En suma, la Segona República va consolidar una modernitat que ja reclamaven als anys vint un jove grup minoritari de dones universitàries que després van ocupar llocs de responsabilitat en el govern republicà. No obstant això, aquesta modernitat, malgrat els canvis significatius en la vida de les dones, va ser limitada i heterogènia en diferents parts de l'Estat, ja que principalment en les zones rurals es van donar dinàmiques divergents quant a relacions de gènere, drets polítics, comportaments socials, etc.

Amb el colp d'Estat de 1936, l'ocupació progressiva de les zones fidels a la República i finalment la

victòria de les forces feixistes i reaccionàries provocaren una reacció contra eixos espais de llibertat aconseguits per les dones, ja que els considerava responsables de perdre els valors tradicionals de bona mare i esposa. Tots aquests avanços i victòries en drets i llibertats foren arravatats i condemnats a l'ostracisme dictatorial quan els franquistes van guanyar la guerra. El franquisme imposà un ordre que es basà en aniquilar fortament tot allò republicà i en matèria de gènere va considerar que la dona durant el govern de la República va cometre pecats immorals per la pèrdua de valors tradicionals de família i llar. La dictadura realment no va elaborar cap missatge nou, sinó que va utilitzar el discurs de feminitat i del model de dona burgesa del segle XIX impulsat per l'Església: dona, mare i bona esposa, àngel de la llar. El que sí que fou novetat va ser la politització de la feminitat, fent d'ella una "qüestió d'Estat". Per aquest motiu i emparant-se baix la Falange (FET-JONS) i l'Església, configura un model de dona subordinada al poder de l'home formant una família cristiana i enclaustrada al seu espai privat, un model que s'adoctrinava en l'escola i la premsa.<sup>23</sup>

21 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, pp. 40-71.

22 NASH, Mary (1999), *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Taurus, Madrid.

23 DI FEBO, Giuliana (2006), "«La Cuna, la Cruz y la Bandera» Primer franquismo y modelos de género", a MORANT, Isabel. (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Cátedra, Madrid, pp. 217-237.

Eixe model de dona únic i indiscutible s'assegurava mitjançant el control social i la repressió. Tot allò que sortia de l'establert era condemnat i castigat. L'Església i FET-JONS s'en-carregaven de donar-li veu a un discurs de dona monolític, però difícilment aplicable a la majoria de les dones de l'Estat. Espanya en aquells anys era un país imminentment agrícola, especialment, la província de Castelló i la zona que ens correspon, on les dones majoritàriament de classes populars combinaven les tasques de casa, amb el carrer, el camp o el mercat. Per tant, eixe model de dona casolana era constantment transgredit pel col·lectiu femení, que en aquells anys amb marits empresonats resistiren la misèria i la fam fent més del que s'anomenava "sus labores".

Aquestes dones eren les *rogues* i també aquelles que des d'abril de 1931, i en alguns casos abans, havien format part d'organitzacions polítiques, sindicals obreres i esquerranes, havien ocupat càrrecs públics en consells o juntes o foren milicianes armades. En suma, totes aquelles que havien viscut en llibertat i traspasat les portes del seu domicili transgredint l'ordre so-

cial i moral franquista. Tot aquest seguit de preceptes pejoratius i condemnables suposaven, a més, a diferència dels homes, una falla moral reprovable i punible justificada baix les delirants investigacions d'Antonio Vallejo Nágera, el qual considerava que el col·lectiu femení relacionat amb els esquerrans era un grup trastornat psicològicament sent dones pervertides, incultes, degenerades i venjatives.<sup>24</sup>

Totes les dones que mínimament havien mostrat suport a la República foren considerades baix el model de *miliciana*, susceptibles a ser denunciades, maltractades, violades i, si era necessari, executades. Eren dones fora del motlle, descarrilades de la feminitat pura. A més, la dona era entesa com un símbol de puresa, i per això, a les considerades objectes, era necessari purificar-les, una purificació mitjançant el rapat del cabell com un símbol d'apropiació de la dona per l'home. Una pràctica de burla social antifeminista amb una forta càrrega simbòlica i sexual contra les *desviades*.<sup>25</sup> La major part de les vegades es combinava amb la ingesta forçada d'oli de ricí, que els provocava brutals diarrees mentre les feien desfilar

24 EGIDO, Ángeles (2018), "Ser roja y ser mujer: condicionantes y desencadenantes de la represión de género", en EGIDO, Ángeles, y MONTES, Jorge, J. (eds.), *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*, Sanz y Torres, Madrid, pp. 15-41.

25 PRADA, Julio (2021), "«Me pusieron tan bonita que tengo que enseñarme» ...: Víctimas, cómplices y verdugos de la represión sexuada en la retaguardia franquista", a MIR, Conxita i CENARRO, Ángela, (eds.), *Mujeres, género y violencia en la guerra civil y la dictadura de Franco*, Tirant Humanidades, València, pp. 45-79.

públicament mal vestides, rapades i brutes, convertint-se en una pràctica específica de la repressió contra el seu gènere. Una humiliació pública entesa pels botxins com una processó de desgreuge i purificació, a la que es va sumar l'apropiació forçosa del seu cos amb la violació. Oficialment, des dels estaments superiors colpistes no es va emetre cap normativa ni decret que plasmes en paper aquesta repressió, però sí que va ser animada per alguns caps militars feixistes. Un acte repugnant i contra la voluntat de la dona, no obstant això, per aquells soldats que havien fet la seua carrera bèl·lica en l'Àfrica amb enfrontaments sanguinaris i salvatges, la violació contra la dona, entesa ella com un objecte, era un acte de victòria i botí.<sup>26</sup> Unit a això, dintre de la concepció masculista del franquisme, a la majoria de les dones després de violentades se'ls va obligar a fer allò que havien transgredit: netejar la seu de FET-JONS, la plaça, l'església, l'ajuntament... baix la mirada atenta del veïnat increpant-les, escopint-les i quedant marcades de per vida com a roges. Sumat a aquestes pràctiques vexatòries, foren condemnades a llargues penes

de presó per la incoació de procediments sumaríssims de justícia militar i en diversos casos se'ls acumulava una multa econòmica conseqüència de l'obertura d'un expedient de Responsabilitats Polítiques.

Qui foren les víctimes? Víctimes foren totes aquelles dones que tingueren qualsevol relació amb cultures obreres esquerranes o republicanes, no solament identificació política personal sinó també familiar. És a dir, aquelles dones que tenien el pare, el marit o els fills involucrats en política foren potencialment denunciabls més encara si no es podia detenir al baró de la família perquè no es trobava, elles eren detingudes.<sup>27</sup>

Les acusacions estaven plenes de judicis morals i de comportament més que de delictes o actes revolucionaris, es va jutjar la seua conducta, suposadament rebel i reivindicativa. Se les acusava de burlar-se dels cadàvers, d'atacar la religió i l'Església, de parladores, d'insultar al règim o als seus adeptes, d'ameçar, de ser autores intel·lectuals dels delictes i a més de com era la seua vida social, personal i familiar. L'objectiu fonamental era despolititzar a les dones i assimilar-les a les

26 ALCALDE, Àngel (2021), "Queipo de Llano, Koestler y las violaciones de mujeres en la guerra civil española" a MIR y CENARRO, *Mujeres, género y violencia*, pp. 81-116

27 Així ho indica RODRIGO, Javier (2008), *Hasta la raíz. Violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista*, Alianza, Madrid, p. 74: "La violencia no distinguía entre inocentes y no inocentes, entre menores de edad, ancianos, hombres o mujeres. Si no se encontraba al rojo se acababa con su familia".

preses comunes. Les dones, encara que paradoxalment tingueren la capacitat per influenciar als homes del seu entorn a cometre delictes, eren considerades menors i sense capacitat per raonar.<sup>28</sup>

Les dones eren pecadores, ja que el franquisme associa la religió amb la política, havien de redimir eixos pecats en les presons, espais dirigits per ordes religioses amb l'objectiu d'imposar amb violència la correcta doctrina catòlica de la dona de la *Nueva España del Caudillo*. Una peculiaritat de les presons de dones va ser el fet de tindre als fills amb elles, suposant que molts acabaren morint per les insalubres condicions que allí es patien o altres desapareixien entrant en el tenebrós entramat dels nens furtats. Aquestes experiències provocaren conseqüències en l'entorn familiar i social. L'objectiu dels repressors era trencar el vincle familiar i desarrelar-les del seu espai, per això en la majoria dels casos les dones inicien un períple presidiari per tot l'Estat, sent enviades als penals del nord o del centre d'Espanya. Aquesta repressió física, de gènere i psicològica les provocava una desmoralització terrible en trobar-se allunyades de les seues fa-

mílies i amb dificultats per mantenir contacte amb els seus per impedir la posterior integració en les comunitats veïnals d'on provenien.<sup>29</sup>

### **DONES DELS PORTS EN ELS PROCEDIMENTS MILITARS SUMARÍSSIMS**

Com hem vist, la jurisdicció militar va tindre una funció fonamental en la repressió, mitjançant les detencions, els judicis sumaríssims, les execucions de les penes de mort, l'empresonament massiu i la discriminació dels vençuts en tots els àmbits. Aquesta repressió "legal" i documentada va afectar també a desenes de dones a la comarca dels Ports, que també van haver de patir una repressió extrajudicial, més difícilment documentada i amb escassos testimoniatges per la mateixa humiliació que suposà sobre elles i les seues famílies.

Només ocupada la comarca per les tropes franquistes durant la primavera de 1938, es va organitzar la repressió sobre els vençuts amb la posada en marxa d'una maquinària policial, judicial i penitenciària controlada pel nou exèrcit d'ocu-

28 SÁNCHEZ, Pura (2021) [2009], *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*, Edicions Bellaterra, Manresa, pp. 130-140.

29 EGIDO, "Ser roja y ser mujer", pp. 15-41.

30 TORRES, Ricard Camil (2003), "Reconstrucció o desmembrament? La darrera postguerra civil al País Valencià", *Afers. La repressió franquista a Catarroja*, 45.

pació,<sup>30</sup> amb la participació de les noves autoritats dels municipis, que van elaborar immediatament a requeriment de la Comandància Militar de Morella, informes dirigits a la justícia militar sobre les responsabilitats dels seus veïns durant la República i la Guerra Civil.

Les primeres detencions les efectuaven els mesos d'abril, maig i juny de 1938 membres de la quinta columna, falangistes que coneixien la població local i la Guàrdia Civil, ingressaven els detinguts en presons locals o dipòsits municipals custodiats per guàrdies civils i falangistes de la localitat i pocs dies després eren traslladats a la presó de Morella, on ja s'obrien els primers procediments. Durant el trasllat al dipòsit o a la presó municipal havien de suportar vexacions, insults i agressions, episodis recordats per dones com la mestra de Vilafranca Matilde Escuder<sup>31</sup> o Pilar Beser de Morella.<sup>32</sup>

En el cas de les detencions de les dones a la comarca es produeixen majoritàriament per la Guàrdia Civil conseqüència de la relació denúncia de l'ajuntament de la localitat davant de l'Auditoria de Guerra

i d'informes de l'alcalde o del cap de FET-JONS<sup>33</sup> o directament per requeriment de l'Auditoria de Guerra com en el cas de les dones detingudes a Morella a partir del procediment sumaríssim iniciat l'11 d'abril de 1938, amb detencions realitzades per personal del *Servicio de Etapas del Ejército del Norte*, i de falangistes de segona línia a més de la Guàrdia Civil. En tres casos més es documenten detencions efectuades per falangistes locals. La morellana Isabel Balagué Michavila va ser detinguda en Casp per part del *Cuerpo Jurídico Militar Marroquí*, i Maria Pastor Martí de Sorita, per la Policia de Barcelona a instàncies de denúncia d'un veí.

La Guàrdia Civil deté a dones que tornen als seus pobles una volta s'allunyà el front de guerra i que adueixen que la seua fugida fou per la por als bombardejos i al front de batalla,<sup>34</sup> com és el cas d'una dona de Sorita, Cinctorres, una de Xiva i diverses dones de Vilafranca.

Dels més de 8.000 procediments judicials que afecten a prop de 12.700 encausats en la província de Castelló, hi ha un total de 581 documentats a la comarca dels

31 MARTÍ, Manel (2018), "Matilde Escuder, mestra llibertària i anarquista vilafranquina", a DUARTE, Francesc Xavier i LÓPEZ, Jurema (eds.), *Víctimes per violència i repressió als Ports durant la Segona República i la Guerra Civil (1931-1941)*, Ajuntament de Portell de Morella, pp. 299-323.

32 Arxiu Oral del GRMHC.

33 Com els casos de Forcall, Hortells, Cinctorres, Xiva...

34 Alguns informes de les noves autoritats d'algunes localitats documenten aquests fugides apuntant també el temor a represàlies dels fugits i fugides.

Ports amb 981 encausats. La major part dels procediments incoats corresponen a Benicarló, generalment procediments individuals amb prop de 480 encausats; a Morella són 319 els inculpats, però es tracta de 24 procediments col·lectius iniciats pocs dies després de l'entrada de les tropes en diverses localitats de la comarca. També documentem 142 encausats en 57 procediments a Castelló de la Plana; 17 encausats a Vinaròs, 18 a València, en 6 procediments relacionats amb la repressió del maquis<sup>35</sup> i més encausats de la comarca en altres províncies, com els vuit a Saragossa. De les prop de 1.000 dones encausades a la nostra província en procediments sumaríssims, trobem en la comarca un total de 40 dones amb expedient al seu nom, més una dona encausada a Saragossa, però un total de 98 dones en el punt de mira de les autoritats franquistes, ja que en informes i llistats en procediments col·lectius de la immediata ocupació de 1938 apareixen 57 dones més, que no foren encausades.<sup>36</sup> És possible que moltes d'aquestes dones no foren encausades per no

poder ser localitzades, i a altres assenyalades com desafectes al nou règim malgrat no ser encausades per no trobar-se indicis delictius consistents, sí que denota que es troben controlades per les autoritats. A més trobem com a Carmen Beltran Escuder se la encausa dues vegades: el 1939 i després el 1945 per col·laborar amb la guerrilla antifranchista. Entre els procediments militars sumaríssims trobem un total de 19 individuals i 12 col·lectius,<sup>37</sup> alguns en nombroses dones com un expedient de Morella col·lectiu amb 10 dones entre els seus 29 encausats.

Tenim documentats consells de guerra de molts veïns de la comarca celebrats durant els mesos d'abril i maig de 1938 a Morella amb procediments sumaríssims col·lectius de localitats de la comarca centralitzats en aquesta ciutat on els nous ajuntaments nomenats per l'exèrcit d'ocupació emetran un informe de totes les actuacions i fets violents des de juliol de 1936 amb indicació dels veïns responsables en cada localitat, es documenten també alguns procediments mili-

35 Pel que respecta a les localitats destaquen els 153 encausats de Morella, 120 inculpats de Vilafranca i els 110 de Forcall.

36 Com el cas d'Hortells amb el procediment sumaríssim 7-26-C a més d'encausar a 18 persones també es mencionen a 2 dones com a "*peligrosas comunistas*" que les autoritats no poden detenir per no trobar-se al poble, i el procediment col·lectiu de Morella que encausa a 29 veïns, apareixen 27 dones en els informes sense ser encausades.

37 Inclouent el procediment militar sumaríssim incoat a Saragossa.

tars a Vinaròs. Però una vegada instal·lada l'Auditoria de Guerra a Benicarló, se celebren en aquesta localitat i posteriorment van tindre lloc a la ciutat de Castelló.<sup>38</sup> Quant a les dones, a Benicarló s'inicien 17 procediments sumaríssims i es celebra el consell de guerra en 14 dels casos.<sup>39</sup> A Morella s'engeguen dos procediments sumaríssims col·lectius on apareixen dones, el del poble d'Hortells i el de Villores, i es celebren aquests dos consells de guerra i el sumari col·lectiu núm. 16 que agrupa a 10 de les 13 dones de Morella.<sup>40</sup> A Castelló es posen en marxa tres procediments sumaríssims i es celebra un consell de guerra, el nº 7233 de Xiva de Morella. A Vinaròs són sis els procediments sumaríssims iniciats –un dels quals col·lectiu afecta a 8 dones de Vilafranca– i es celebra un consell de guerra. Fora de la província en total s'incoen dos procediments sumaríssims: el de María Pastor a Barcelona i un a València on apareixen dues dones de Vallibona entre els sis encausats. A més es celebren dos consells de guerra, el citat de València i un a Saragossa, que va

ser incoat a Castelló.

Amb relació amb la cronologia dels expedients incoats, aquesta informació està condicionada per l'entrada de les tropes franquistes en les diferents localitats, o la tornada al poble de les dones finalitzada la guerra. Trobem que la majoria de procediments sumaríssims s'obren els anys 1938 i 1939. Un total de 28 dones entre abril i novembre de 1938 van ser encausades o apareixen en informes de procediments col·lectius només ocupades per les tropes franquistes Sorita, Morella, Castellfort, Vilafranca, Hortells, Xiva o Villores i un cas instruït a Castelló el mes de novembre. Són encausades 19 dones entre els mesos d'abril i setembre de 1939 al retornar a les seues poblacions acabada la guerra. Una el 1945 per col·laborar amb el maquis i Margarita Pla Miró i Encarnación Querol Cardona, dues dones de Vallibona, són encausades el 27 de juliol de 1948 també per ajuda a bandolers. Entre els diferents presidents dels consells de guerra celebrats a la província de Castelló, tots els consells de guerra col·lectius celebrats

38 PORCAR, Joan Lluís (2018), "Els Ports, repressió franquista i memòria recuperada", a DUARTE i LÓPEZ, *Víctimes per violència i repressió als Ports*, pp. 25 i 26.

39 Tots els de Forcall i Cinctorres i dos casos de Morella.

40 També el sumaríssim col·lectiu de Sorita incoat a Morella menciona a diverses dones del poble que no són encausades.

a Morella foren presidits per Justo Sevilla Guillén, per tant, els dos col·lectius que inclouen a les dones de la comarca. Boan Callejas instrueix 13 procediments sumaríssims de dones a Benicarló, on també Julio Molo Vilar incoa com a jutge instructor tres procediments sumaríssims a dones dels quals presideix dos, i presideix un altre a Castelló. Camilo Figueras Luna, Santos Fernández Uriel i García Plaza presideixen els tres un consell de guerra a Vinaròs cadascú. Alfonso de Cachavera Santodomingo, presidí tres consells de guerra a dones entre els nombrosos que es presidiren a Castelló. Alegria Ezcurra va instruir un procediment de dues dones a Castelló i va presidir el corresponent consell de guerra.

Amb el trasllat de l'Auditoria de Guerra a Benicarló, i la celebració de judicis amb les corresponents sentències, comencen a buidar-se els dipòsits municipals mentre augmenta la població de les presons comarcals i provincials, com les de Benicarló i Vinaròs. La majoria de la població reclusa per motius ideològics conseqüència de la Guerra Civil de la província s'anirà concentrant en la presó provincial de Castelló i en la presó de la Mercè de Borriana.<sup>41</sup> Amb tot, estan documentats detinguts en presons i dipò-

sits municipals amb motiu de la repressió de la guerrilla antifranquista i dels seus col·laboradors entre la població local durant els anys 1945 i 1948.

Amb relació a les penes conseqüència de les sentències dels consells de guerra, d'un total de 41 dones encausades amb procediment sumaríssim en 17 casos la pena demandada pel fiscal és la mateixa que la sentència, en 16 casos la pena sol·licitada és superior a la de la sentència del consell de guerra i dues vegades al contrari. Trobem cinc casos de sobreseïment provisional del procediment (A Carmen Beltran en la segona sentència ja que el 1939 fou condemnada a 3 anys de presó), vuit sentències absolutòries (la d'Encarnación Vives per defunció durant el procés), tres dones condemnades a 6 mesos i 1 dia de presó menor, cinc dones condemnades de 0 a 3 anys de presó, quatre condemnades a 6 anys de presó major, una de 6 anys de presó menor, una a 12 anys de presó major per excitació a la rebel·lió, deu condemnades per auxili a la rebel·lió i 12 anys i 1 dia de presó, una a 20 anys, tres per adhesió a la rebel·lió i reclusió perpètua i una pena de mort. El fiscal va demanar en cinc casos, reclusió perpètua per delictes de rebel·lió i en dos casos

41 Les dures condicions de vida en aquesta presó —alimentàries, sanitàries i els maltractaments— van provocar la mort en aquest centre de Luis Arrufat Aznar, de Sorita, i de Manuel Marín Falcó, de Vilafranca.

de pena de mort –Josefina Segura Julián a Morella i Gloria Corbatón Insertis a Vilafranca– que finalment una va fer-se efectiva en sentència però mes tard revisada i la de Gloria Corbatón en sentència condemnada a 20 anys i 1 dia de reclusió major. En 17 casos es va dictar presó atenuada després de la sentència i la majoria de les dones van obtenir beneficis penitenciaris que van suposar la llibertat condicional en eixe context de descongestió de les presons en plena postguerra. A Josefa Segura Julian, que fou una de les 11 dones condemnades a mort en la província, on 3 foren executades, se li va revisar la pena el 1943 i condemnar finalment a 20 anys de reclusió.<sup>42</sup>

Una volta recaiguda la sentència ferma, molts penats de les comarques de Castelló són traslladats a presons del nord d'Espanya i de Castella, en el cas de les dones majoritàriament a les presons de San-

tander,<sup>43</sup> Amorebieta, Saturrarán, Mallorca o València. Aquests trasllats foren un element més de coacció sobre els vençuts. En moltes ocasions afectaven a persones que tenien més de cinquanta anys i que havien de suportar condicions de vida molt dures en aquells presidis,<sup>44</sup> a més de la distància insalvable que els separava dels seus familiars, la qual cosa feia encara més difícil la supervivència, i va provocar que els penats tornaren als seus pobles amb la salut molt deteriorada, mentre que altres no van tindre tanta sort i van morir en aquelles presons.<sup>45</sup> Els trasllats també van ser en molts casos una manera d'infligir un càstig, allunyant els presos del seu lloc de residència, implicava la falta de visites, la no recepció d'ajuda alimentària, fomentaven l'abatiment i la desmoralització dels empresonats i n'impedia la integració en comunitats. Amb 20 dones mortes a les presons sobre el total

42 MOYA, Francisca, (2023), *Que vuestro nombre no se olvide. Mujeres condenadas a muerte en los consejos de guerra franquistas (1936-1945)*, Comares, Granada, concretament p.208 per al cas de Josefa Segura Julián.

43 Destaca especialment el trasllat a Santander, on el 23 d'abril de 1939 van ser traslladades 124 dones, dues de les quals eren de Vilafranca: Marcelina García Meseguer i Concha Gargallo López. *Arxiu del Centre Penitenciari de Castelló*. PORCAR, Juan Luis i ARMEN-GOT, Teresa (2012), "Trencant els murs: el món penitenciar de Castelló a partir de l'estudi de l'Arxiu de la Presó", en TORRES, Ricard Camil i NAVARRO, Xavier (eds.) *Temps de por al País Valencià (1938-1975). Estudis sobre la repressió franquista*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

44 Sobre les dures condicions de vida de dones de les comarques de Castelló en presons fora de la província compten amb valuosos testimoniatges orals com els de Matilde Alcón, Teresa Vidal, Emilia Benages i Teresa Gasch. *Arxiu oral del GRMHC*.

45 VINYES, Ricard (2010), *Irredentas, las preses políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Temas de Hoy, Madrid.

de 30 dones víctimes de la repressió franquista a Castelló es demostra com la política penitenciària, molt especialment en el cas de les dones, va ser una eina fonamental d'extermini físic per al nou règim.

Pels testimoniatges orals tenim informació sobre els xiquets que acompanyaven les seues mares i les seues condicions de vida que van ser terribles. Solament els arxius ens parlen dels infants a les presons quan es documenta una mort, en alguns casos de trasllats, en l'expedient d'una reclusa –la mort del xiquet Sol Gil Monfort, fill de vilafranquins, al departament de dones de la presó de Castelló<sup>46</sup> o en algunes informacions sobre qüestions sanitàries o racions alimentàries.

No totes, però la majoria de les dones van ingressar i complir penes de presó. L'any 1938 van ingressar a la presó 17 dones de la comarca, 15 en 1939 i una en 1947. Després de detingudes ingressen a la presó de Morella en 18 casos<sup>47</sup> i en nou a la de Benicarló, ingressen dones a la presó de Castelló en dues ocasions,

i en una a la de Vinaròs i Casp. De la presó de Morella en pocs dies o setmanes són traslladades a la presó de Benicarló, en un cas a la de Vinaròs, i d'aquestes presons a la de Castelló. Hi ha documentats diversos casos de trasllats a presons de fora de la província: les presons dels Salesians de Santander, Saturrarán, Amorebieta, Palma de Mallorca, i a la de Santa Clara en València.<sup>48</sup> María Pastor detinguda a Barcelona, va estar a la presó de Corts de Barcelona i enviada a la presó de Benicarló amb successius trasllats a Vinaròs i Castelló. Algunes dones empresonades a Morella en abril de 1938 van ser traslladades a la Presó Provincial de Saragossa.

### **LES DONES DELS PORTS: EXPERIÈNCIES I REPRESSIÓ**

L'ocupació franquista de les localitats es caracteritzà per la posada en pràctica d'accions violentes que asseguraven el control i la imposició del nou ordre. Amb això la dona re-

46 Notificació de l'oficial de servei de la mort de Sol Gil Monfort, de 16 mesos d'edat, en l'expedient penitenciari de Carmen Monfort Centelles, la seua mare. *Arxiu del Centre Penitenciari de Castelló*.

47 Dotze de les quals van ser detingudes a la localitat.

48 A la presó de Palma de Mallorca van ser traslladades les morellanes Marcelina Carceller Cortés i Josefina Segura Julián, aquesta última traslladada de nou a la presó d'Amorebieta. Juana Beser de Morella traslladada a la presó de Saturrarán. A la presó de Santa Clara en València es traslladada Carmen Monfort Fortanet de Vilafranca i altra vilafranquina Lorenza López Bayo a la de Santander, on també van traslladar a les ja citades Marcelina García Meseguer i Concha Gargallo López també de Vilafranca, i les morellanes Amparo Aguilar i Francisca Polo.

publicana fou una obsessió per als feixistes i el seu atac una forma de purificar-la, redimir-la i imposar-li el nou model de gènere. Les violacions i abusos, el rapat dels cabells i les desfilades mal vestides davant de tot el poble, ridiculitzant-les, foren pràctiques comuns en els municipis que anaven ocupant les tropes colpistes.<sup>49</sup> En molts de casos eren els mateixos militars, que comptaven amb la col·laboració de veïns, que consideraven que estaven purgant-les dels seus mals comesos durant la República.

La notícia de l'arribada de les tropes franquistes formades per legionaris i soldats marroquins, envoltats, d'una aurèola de bestieses, violacions, robatoris i crims a les seues espatlles, va causar un èxode poblacional molt important. Als Ports i concretament a Forcall fugir de les temudes tropes es deia fer *volta llarga*. Les famílies i especialment les dones escaparen davant el perill que corrien de ser atrapades pels incontrolats soldats, especialment els *moros*, i saciar els seus apetits més bà-

sics.<sup>50</sup> Aquelles que per algun motiu no marxaren o tornaren patiren la *victòria*. Al terme de Morella, a la masia de Salsedal, el 14 d'abril de 1938, després que possiblement les tropes marroquines intentaren forçar sexualment a la jove de la casa assassinaren a la mare Carmen Querol Segura i al fill que els oposaren resistència.<sup>51</sup> També fou el cas (silenciat documentalment) de Portell de Morella, on no hem documentat cap dona encausada oficialment, però si que, el 8 de maig, un dia després de l'entrada dels colpistes de Garcia-Valiño al poble, foren assassinades la mare de 52 anys, Teresa Ripollés Ferrer i la filla de 29, Benigna Camañes Ripollés, per soldats marroquins després de ser violades. Un cas que fou silenciat i tergiversat per l'administració feixista, ja que no consta cap document en l'administració local, i a més es va difondre que els causants foren republicans en retirada. Però, sí que en la borrosa memòria popular, quedà el record verídic del fet que uns soldats *moros* les violaren i ma-

49 GONZÁLEZ, Enrique (2012), *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*, Siglo XXI, Madrid.

50 Testimoni de Victòria Ejarque Gil, 1928. Transcrit en TENA, Guillem (2011), *Petjades d'una guerra (1936-1939)*, p. 60. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/18303> [Consultat 21/02/2024]

51 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, pp. 190 i 213.

52 DUARTE, Francesc Xavier (2018), "Teresa Ripollés Ferrer, Benigna Camañes Ripollés i Engracia Cortés Camañes (†Portell, 1938)", a DUARTE i LÓPEZ, *Víctimes per violència i repressió als Ports*, pp. 189-202.

tares.<sup>52</sup> Un fatídic i trist exemple de com la dona es veia com un botí.

També s'han registrat casos de dones rapades per falangistes o veïns del seu poble, algunes per la seua implicació política o transgressió pública però la majoria per l'activisme dels seus familiars barons. Majoritàriament eren castigades per delictes de delegació i en molts de casos elles eren les que patien la violència per no trobar-se el baró a casa, provocant una estigmatització i incapacitat de viure veient-se la família obligada a marxar per sempre del poble en unes condicions miserioses.<sup>53</sup> A més, el fet de marxar de casa dies abans de l'ocupació franquista es considerava un delicte i motiu de detenció. Al poble moltes famílies eren apallissades a les entrades, denunciades i les dones rapades. Als Ports trobem varietat de casos.

A la Mata de Morella la dona i la filla de Blas Simón, moliner que fou cap del comitè local i alcalde durant la guerra, foren rapades davant de la seua casa i després obligades a

netejar l'església amb els cabells al zero.<sup>54</sup> A més, la pressió social a la qual foren sotmesos i les dificultats de viure al seu poble els obligaren a fugir. A Cincorres també es va rapar a diverses dones. Una fou Agustina Carceller, dona del dirigent esquerrà José Garcia Artola, afusellat a Castelló, que va marxar dies abans de l'ocupació i al tornar ja l'esperaven davant de sa casa. Allí la van rapar i la van passejar pel poble acompanyada de l'agutzil que en cada cantó tocava la corneta i l'obligava a cridar *Viva Franco, arriba España*. Aquesta pràctica denigrant va provocar les queixes, fins i tot, del capellà que va aconseguir aturar aquestes accions.<sup>55</sup> Al Forcall les autoritats obligaren el barber a rapar diverses dones que fugiren del municipi abans de l'entrada dels facciosos, això li va provocar un trauma que el va portar a la mort. Entre les rapades es trobava la dona de José Sancho Sorribes, anarquista afusellat a Castelló el 31 de maig de 1940 amb 40 anys.<sup>56</sup> La filla, Rosita Sancho recordava, com

53 PRADA, Julio (2017), "Escarmentar algunas y disciplinar a las demás. Mujer, violencia y represión sexual en la retaguardia sublevada", *Historia Social*, nº 87, pp. 67-83.

54 Testimoniatge oral d'Antoni Mestre Carbó, 1928. Facilitat als autors per Kassim Carceller el 20 de gener de 2024.

55 Testimoniatge oral d'una dona anònima de Cincorres recopilat pels autors el 26 de gener de 2024.

56 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, pp. 186-187 i 212.

el Divendres Sant, dia de processó, raparen a sa tia, sa mare Josefa Vi nyals i quasi 20 dones més, perquè passaren la vergonya de ser roges i després foren passejades pels falangistes del poble.<sup>57</sup>

Aquesta repressió directa contra el cos de les dones s'emmarcava dintre d'un context d'asfíxia i violència social orquestrada des de l'Estat on les víctimes sobrevivien amb els seus botxins que diàriament recordaven que ells eren els vencedors. Això provocà la por a aparèixer en les llistes negres realitzades pels falangistes i autoritats, el silenci forçat entre les famílies, la prohibició de portar dol pels seus morts o demostrar tristesa, l'espoli indiscriminat dels béns dels rojos i la molèstia i amenaces constants a vídues de republicans. Com per exemple, Pepa Prats, veïna de Castellfort i vídua d'un republicà mort al front d'Extremadura, va haver de patir cada nit als falangistes colpejant la porta de casa fent-li por. Finalment, ella i els fills van haver d'abandonar el poble

per por a represàlies i traslladar-se a Morella.<sup>58</sup>

El fet de marxar del poble inculpava a la processada i, no rebre la "gloriosa llegada de las tropas liberadoras" i tornar al poc temps era sinònim de delicte. Moltes dones dels Ports per por a les notícies que arribaven dels abusos comesos pels franquistes o simplement per pànic a la pròpia guerra marxaren del poble pocs dies abans de l'entrada de l'exèrcit colpista, com foren els casos d'Agustina Carceller o Francisca Sabater de Cincorres. Una vegada arribaven al poble, els delators ràpidament avisaven a les autoritats i les detenien, com és el cas d'Agustina Carbó definguda l'endemà d'arribar a Forcall, i de Basilisa Grau a Xiva o María Urquizu a Sorita defingudes el mateix dia que arriben.

Aquests "bons espanyols" amb les seues actuacions asseguraren l'estat d'assetjament i estrés de postguerra tant en els espais urbans com els agraris, però molt més aguditzat en el món rural on tots es coneixen i

57 SANGÜESA, Bernabé (20-26 d'agost de 2021), "Rosita Sancho. Forcallana represaliada pel franquisme. Van assassinar al seu pare", *Setmanari d'informació comarcal Notícies / Morella*. Memòries d'Antonio García Borràs de 1988. Transcrites i editades en VIDAL, Raül i VIDAL, Jesús (2023), *Forcall, esperanza hacia la libertad*, Pajarita Roja, Castelló de la Plana, pp.132 i 140. Aquestes memòries donen un molt bon testimoni de la tragèdia repressiva i la dura postguerra soferta a Forcall. Testimoniatge oral del pare de Laura Ortí de Forcall facilitat als autors el 25 de gener de 2024.

58 Testimoniatge oral de Pilar Pinós Prats. Facilitat als autors per Joan Carles Marcobal l'1 de febrer de 2024.

l'anonimat i la passivitat enfront de la repressió era impossible. La vida social als pobles rurals era porta amb porta i de comunitat, per tant, la repressió franquista fou més traumàtica.<sup>59</sup> L'abús indiscriminat pel poder juntament amb la denúncia, l'empresonament i la mort fou el sense(pa) de cada dia on qualsevol era sospitós enmig d'un clima de violència i misèria social institucionalitzada.

A més d'aquesta repressió extrajudicial a la comarca també es va desenvolupar la justícia militar contra el col·lectiu femení. Concretament a 40 dones se'ls va incoar un expedient sumaríssim i a més, 57, apareixen en llistats i en el punt de mira de les autoritats franquistes.

És inevitable considerar que en la comarca dels Ports existí una important politització entre les dones proletàries. Encara que una de les intencions principals de la dictadura va ser despolititzar-les i primar sobre les seues acusacions allò relacionat amb el comportament i les actituds mostrades, destaca una important afiliació al socialisme sindical i al republicanisme, no sols a partir de 1936 sinó ja durant la República, amb poc arrelament de la CNT entre les dones. Fet que podem re-

lacionar amb la proletarització de les dones dels Ports pel seu treball en moltes fàbriques tèxtils i d'espardenyes. En la comarca trobem a ugetistes des de la mateixa proclamació de la República algunes amb càrrecs: a Morella, Pilar Amela sòcia des de 1931 i tresorera de la secció femenina del sindicat a partir de febrer de 1938, Manuela Miró sense càrrecs però, sindicada des de 1931, Josefina Segura que és sòcia des de 1932 i sots presidenta durant un mes indeterminat d'aquell any, o Amparo Aguilar sòcia des de 1933; a Vilafranca Glòria Corbatón sòcia d'UGT des de 1932, entre altres; a Cinctorres Agustina Carceller, fou secretaria de la UGT i Francisca Sabater comptable, encara que elles sols reconeixen ser simples membres. També hi haurà casos de dones sindicades en la UGT i alhora a Izquierda Republicana.

Predominarà el republicanisme d'Izquierda Republicana. Recordem que als Ports destacaran els líders, el republicà Matías Sangüesa i durant la guerra el revolucionari i cap comarcal per la CNT Fernando Giner.<sup>60</sup> A Morella des de 1931 trobarem a Juana Beser com a vocal des d'abril a juliol de 1936, a

59 CENARRO, Ángela (2002), "Matar, vigilar y delatar: La quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)". *Historia Social*, n° 44, pp. 65-86.

60 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, pp. 44-71 i ss.

Marcelina Carceller sòcia des de 1931 i presidenta de la secció de dones i Maria Anglés comptadora i sòcia des dels inicis. També algunes formaran part dels comitès revolucionaris i consells municipals després del 18 de juliol de 1936: Isabel Folch Rebolleda de la UGT i l'esquerrana María Tallada fins a l'11 d'abril de 1938 a Hortells; a Vilafranca, Gloria Corbatón fou Delegada d'Hisenda per la UGT fins a octubre de 1936 i a Morella Josefina Segura consellera del primer comitè en representació de la UGT i Marcelina Carceller regidora, a més de cap d'Izquierda Republicana, de juny a octubre de 1936. Fou entre febrer-juliol de 1936 quan amb la victòria del Front Popular i el cop d'estat augmentà l'afiliació a la UGT i apareix el *Socorro Rojo Internacional* en la comarca. L'afiliació política, encara que no fos l'acusació principal, sí que ajudà a crear el model de dona *roja*. Especialment entre les dones de Morella es menciona la pertinença al sindicat de la UGT i a Izquierda Republicana, i en relació amb això la seva participació pública en mítings o manifestacions.

La col·laboració social en la repressió va ser un dels pilars fonamentals del règim, una part de la societat firmà un pacte de sang amb la dictadura que era molt difícil trencar.

Molts denunciants que alhora eren informants, eren membres del mecanisme repressiu oficial (alcaldes, falangistes, guàrdia civil...), normalment emetien informes-denúncies col·lectives des de l'ajuntament on inculpaven a gran part de la gent del poble. Però d'altres eren persones que havien patit les col·lectivitacions que ara es convertiran en robatoris, eren familiars de víctimes dels revolucionaris, altres actuaven impulsats per vells odis o volien aprofitar-se de la situació pel seu interès personal. Eren veïns del poble que denunciaren a l'altra part perquè no eren mereixedors de viure en pau. Sense cap remordiment es presentaren denúncies, fins i tot, fútils que sobrepassaven la mínima credibilitat jurídica o basades en rumors, la qual cosa per a la maquinària repressiva no importava. Si una persona de "solvencia moral intachable y de orden" presentava una denúncia ja no feia falta res més, aquesta estava provada.<sup>61</sup> Per exemple a Morella en un llistat que cita Manuela Grau apareix sobre Josefina Segura que "según rumor" denuncià als capellans o l'alcalde diu, en "suposada certeza" i reforçant la seua tesis, "esto lo sabe todo el pueblo" que Juana Beser l'abril de 1938, va destruir roba i ornaments de l'Església.

El processament de dones s'estén

61 CENARRO, "Matar, vigilar y delatar".

des de l'11 d'abril de 1938 que comença a Morella amb l'expedient núm. 16 que encausa a 10 de les 13 dones del poble i acaba (documentalment parlant) el 1948 a Vallibona amb l'expedient 376-V-48 contra dues dones per col·laboració amb la guerrilla. Pel que fa a l'edat de les dones trobem un marge molt ample, ja que s'encausà tant a joves de 18 o 20 anys (Margarita Pla Miró el 1948 i Concha Gargallo López el 1938) com a ancianes de 66 anys, Isabel Balagué Michavila el 1938. Amb això la majoria de les dones processades es troben en l'interval de 20 a 30 anys, sent la majoria amb 13, amb els màxims mencionats. Una edat de maduració i politització evident de dones nascudes entre 1900-1920 i que han viscut períodes històrics realment importants.

Igualment, l'índex d'analfabetisme entre les processades és baix, ja que la majoria, 28 dones, saben llegir, escriure i firmar, amb una mestra, enfront de 13 que no tenen instrucció. Exceptuant la cinctorrana Agustina Carceller que declarà no saber llegir ni escriure, però sí firmar. Aquest alt nivell d'instrucció està en relació amb la politització d'aquestes dones durant la República formant part de directives i algunes també en consells municipals i també per la difusió de l'ensenyament des de principis del segle XX.

Si més no, entre les dones que no tenen instrucció es troben aquelles de més de 50 anys, nascudes l'últim quart del segle XIX.

Pel que fa a la seua ocupació laboral la majoria són desqualificades professionalment per les autoritats franquistes ocupant el genèric "sus labores", en concret, 36. Altres se'ls reconeix: una mestra, María Josefa Carbó d'Hortells; una llauradora, Isabel Balagué Michavila; Amparo Aguilar de Morella, empleada de la confecció; una perruquera de Sorita i una espartenyera de Villores. No obstant això, cal dir que totes aquestes dones desenvolupaven activitats complementàries, les quals, en la mentalitat i discurs de gènere franquista no s'entien com pròpiament del sexe femení i sols se'ls atribuïen les domèstiques. Pràcticament, la totalitat de les dones a més de cuidar els fills i la casa treballaven en la pastura del bestiar o al camp ajudant al marit o anant al jornal d'uns altres, però sense ser treball segur, quan hi hagués feina intentant sobreviure al context de precarietat i misèria de principis del franquisme.<sup>62</sup> Per tant, veiem que és difícil aclarir la professió concreta de les dones, ja que eixe "sus labores" englobava un conjunt de tasques que van apareixent durant el procés en denúncies, declaracions o informes: per exemple Encarnación Vives declarà es dedicava a treba-

62 SÁNCHEZ, *Individuas de dudosa moral*, pp.61-68.

llar al camp. Isabel Folch d'Hortells declarà que era partera, coneixia a tot el poble i tenia confiança amb moltes famílies, motiu pel qual fou nomenada regidora del consell; la mare Lorenza López i la filla Concha Gargallo foren denunciades pel seu senyor de Vilafranca, ja que treballaren per ell com a sirventes i, també, moltes altres dones de la comarca durant la guerra treballaren en fàbriques de teixits i no es reconeix. En suma, el que s'evidencia és la complexitat existent en assimilar la dona a treballs propis d'*àngels de la llar* i més en contextos rurals i obrers.<sup>63</sup>

És molt important conèixer l'estat civil de les 41 dones que podem documentar, en el moment d'incoació del seu expedient, ja que variarà per la tragèdia de la pèrdua dels seus esposos, mentre estaven complint condemna començant el procés casades i acabant-lo, passats els anys, vídues. Trobem 29 dones casades –que al finalitzar els procediments seran 22–, vuit solteres i quatre vídues als inicis del procediment, però onze a la seua finalització. El novembre de 1940 afusellaran a Domingo Girona, marit de la cinctorrana Francisca Sabater; el mateix li succeirà a la seua veïna Agustina Carceller muller de José

García Artola afusellat a Castelló el maig de 1941; també Basilisa Grau i Leocadia Soler patiran les execucions dels seus marits, Valentín Casanova i Cándido Membrado, eixe mateix mes a Castelló i al desembre, Agustina Fabregat, perdrà al seu espòs Juan Antonio Marín Prades.<sup>64</sup> L'octubre de 1942 Ramón Sabater, marit d'Isabel Balagué i pare de Consuelo Sabater, moria per culpa d'una asistòlia-bronquitis crònica causada per les misèries de la postguerra al mas La Cardona (terme de Morella); i el juliol de 1948 María Encarnación Querol constava com casada i un mes després, vídua, sense haver trobat referència al seu marit, possiblement mort a causa de la repressió.

La repressió no sols va afectar la persona amb el nom mecanografiat en la caràtula de l'expedient, sinó que tenia una llarga ombra que arribava a tot l'entorn familiar, i eren els petits de les famílies republicanes els que més patiren eixa repressió. És ben conegut el robatori d'infants en les presons franquistes o la mort<sup>65</sup> d'aquests per les condicions insalubres. Molts petits, amb la mare i el pare empresonats o en el pitjor dels casos amb algun dels dos afusellats, quedaven en una situació d'abandó i misèria. En una

63 AGUADO i RAMOS, *La modernización de España*, p. 209.

64 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, pp. 186, 215-216.

65 Ja s'ha comentat anteriorment la mort de l'infant de 16 mesos, Sol Gil Monfort, en la presó de Castelló mentre complia condemna amb la seua mare Carmen Monfort Centelles de Vilafranca.

situació d'inferioritat i de pobresa social i humana, a Morella l'abril de 1938 els falangistes van empresonar a la jove Josefina Segura Julián i al seu fill petit a l'antihigiènic dipòsit municipal fins a la declaració, el 15 d'abril, al veure que la situació era deplorable les autoritats van decretar-li presó atenuada per la misèria del calabós i la impossibilitat de deixar el nen en mans de ningú. Més tràgic fou el cas de Basilisa Grau amb dos fills de vuit i sis anys, el sogre ancià i el seu marit afusellat; els fills van quedar en situació d'abandó. En una carta-súplica del 14 de juny de 1941, després que el seu marit fos executat a Castelló, des de la presó provincial demanava la llibertat atenuada perquè els seus fills es trobaven amb el seu iaio patern "más necesitado de cuidados que en disposición de darlos" i baix la caritat d'una veïna de Forcall. Antonio García recordava com els dos petits van quedar "abandonados por las masías haciendo de pastores" per sobreviure fins que Agustina Carbó (la veïna de Forcall) també processada, es va fer càrrec. Malauradament, a Basilisa el jutge militar no li va concedir eixa llibertat, va passar una llarga temporada empresonada i al sortir, estigmatitzada, dolenta, sola i vivint

en la mendicitat, acabà morint al cap de poc temps.<sup>66</sup>

Un aspecte fonamental que es va tenir en compte a l'hora de denunciar al col·lectiu femení, van ser els vincles de parentesc amb *rojos*. Aquests vincles familiars amb esquerrans, convençuts i activistes o simples simpatitzants, suposà un agreujant per a les dones i una causa de detenció legítima en aquest sistema de paròdia judicial franquista.<sup>67</sup> Tant com motiu de denúncia com en els informes agreujant així la situació penal de la denunciada, es fa referència a la familiaritat normalment amb barons que influenciaven i induïen a cometre delictes i crims. Eren les autores intel·lectuals. El 27 de maig de 1939 el triumvirat repressiu de Forcall: Antonio Peñarroya, Miguel Bordás i Ramón Castell; alcalde, cap de FET-JONS i caporal de la guàrdia civil de Forcall, respectivament, escrivien que Basilisa Grau va coaccionar, induir i col·laborar amb el seu marit. Juan José Jordà, alcalde accidental, i José Martí cap de FET-JONS de Sorita el 1939 denunciaren, entre altres coses, a Maria Martí per ser la muller de Ramón Pastor, alcalde republicà, a qui influenciava; igual li passà a la germana, María Pastor detinguda, la qual en els informes

66 Memòries d'Antonio García Borràs de 1988. Transcrites i editades en VIDAL, Raül i VIDAL, Jesús, *Forcall, esperanza hacia la libertad*, pp.172-173.

67 EGIDO, "Ser roja y ser mujer", pp. 22-23.

de Gabriel Zapater, alcalde de Sorrita, era acusada d'animar al seu germà a cometre actes vandàlics. El 1948, en plena lluita del franquisme contra el maquis, a Vallibona es va detenir a la jove Margarita Pla Miró per col·laborar amb la guerrilla i així ho va clarificar el caporal Santiago Martínez perquè un germà va fugir amb els guerrillers i es trobava en *rebeldía*.

L'acusació de participar en robaris o estar relacionades amb la violència anticlerical fou molt comuna entre les dones i suposà un agreujant per dues raons: l'església és la casa de Déu i simbolitza allò domèstic. Per tant, s'atemptava contra el propi de la feminitat. L'assalt a la parròquia era una mostra d'irreligiositat palesa en les dones on la defensa de la fe havia de ser inherent a elles. Una altra vegada es va en contra del propi de la feminitat, això era inacceptable en la moralitat de les dones.<sup>68</sup> Agustina Carceller i Francisca Sabater, foren empresonades per registrar i assaltar el convent de Mirambel entre altres delictes. La forcallana Agustina Carbó fou encausada per cremar el mantó de la Verge. El comandant de lloc de Morella va escriure sobre Clotilde Viñals que aplaudia amb alegria quan, suposadament Matí-

as Sangüesa digué "que había que arrastrar los sacerdotes y confesionarios de las Iglesias". Igualment, contra la morellana Manuela Vives el comandant de lloc de la guàrdia civil atacà dient que vestia l'hàbit de monja burlant-se de la religió. Aquestes actuacions es van relacionar amb la seua forma d'actuar i comportar-se, i el seu nivell moral. Actuar d'aquesta forma es considerà una transgressió de la feminitat. Encara que a la dona se l'acusà per influència sobre els homes revolucionaris la seua participació directa era un delicte però es menyspreava. Com és el cas de Basilisa Grau a la que se l'acusà en sentència de participar en la destrucció de l'església però el jutge detallà que "por su condición [de dona] no puede ser muy importante".

Són acusades d'anticatòliques, anticlericals i sacrílegues, a banda d'insultar, cridar o amenaçar a dre-tans. En poques paraules, del seu comportament i actuació pública, com si les dones estiguessin en un estat d'histèria durant la guerra associant-les a accions pròpies dels homes, en aquella concepció masculista de dona silenciosa i decorosa que elles incomplien sent dones que conformaven el model de milicianes que havien perdut la seua feminitat.

68 SÁNCHEZ, *Individuas de dudosa moral*, p. 134.

De Leocadia Soler, Miguel Bordás, cap de FET-JONS de Forcall, deia que era de "caràcter altivo" i que "amedrentaba con sus palabrerias y orgullo"; a Maria Urquizu se la va acusar de parlar en contra del règim; de Pilar Adell l'alcalde de Sorita José Jordà mencionà que era "contraria a todas las costumbres morales y de decencia dando gritos insidiosos" perseguint als dretans; a la seua veïna, María Pastor, el cap de FET-JONS i l'alcalde van sentenciar que era dona de "muy mala lengua"; contra la vilafranquina Gloria Corbatón es diu que portava pistola i que era propagandista, assistia a mitings i que estava en "continua juerga y jolgorio" amb els esquerrens, detallant també la Guàrdia Civil que era "juguetona" i "vanidosa"; igualment contra la seua veïna Dolores Prades es diu que portava pistola "con ademanes chulescos y fanfarroneria". En definitiva, el franquisme mostrava de la dona "que era una perfecta marxista" i com va dir l'alcalde de Vilafranca de Catalina Monfort que eren de "conducta pésima".

En moments extrems en els quals la processada es veia pròxima a la pena capital o una llarga condemna de presó s'ha comprovat com van sol·licitar avals o indicar qui podia informar sobre elles,

confiant en l'exculpació. El que declarava la processada en defensa pròpia no es tenia en compte, en canvi, si algú extern desmentia alguna acusació, l'aparell burocràtic franquista sí que ho considerava. Més si cap, si venia des de persones de solvència moral, dretanes i afins al règim. No obstant això era un acte perillós ser identificat com a defensor de la causa marxista, molts no van comprometre's o ni van declarar.<sup>69</sup> María Rosa Tallada d'Hortells va confiar en Guadalupe Rufat i Josefa Eixarch, aquestes no van arribar a declarar mai i acabà sent condemnada a 12 anys i 1 dia de presó. La morellana Juana Beser confià en Pepe Almela i María Bagues, que es limitaren a dir que era d'esquerres, molt xerraire i que la seua vida privada era bona, sense més. Clotilde Viñals, de Morella, en la seua declaració el maig de 1939 indicà que podien informar Manuel Mestre i José Mestre, que declararen al cap d'un any, dient el primer que la coneixia i que considera és bona dona, sense haver-hi comes cap delictes, José, en canvi, indicà que no sabia res de delictes, sols que era de bons antecedents. Més intenció per millorar la situació de María Martí, mostraren Gabriel Jordà i Agustí Pallarés, veïns de Forcall destacant que ella no va tenir res a veure amb el seu marit que fou

69 VILLALTA, Alfonso M. (2022), *Tragedia en tres actos: Los juicios sumarísimos del franquismo*, CSIC, Madrid, pp. 252-297.

alcalde i intentà que "el racionamiento fuera lo más justo". Altres avals vingueren dels seus llocs de feina i de persones amb qui tractaren en temps de guerra: és el cas de Gloria Corbatón que sol·licita en juliol de 1939 que podien parlar bé Julio Lecha, company de feina a l'ajuntament, i Àngel Fabregat. Més de dos anys després declararen, Julio Lecha, dretà, dient que l'havia ajudat, mentre que Àngel Fabregat desconeixia la seua actuació.

La justícia franquista era retroactiva i sota l'eix de la justícia militar van girar les altres lleis complementàries com va ser la Llei de Responsabilitats Polítiques del 9 de febrer de 1939. Algunes dones estudiades a més de ser condemnades a penes de presó també ho foren al pagament d'una multa econòmica després de dictar la sentència en consell de guerra. Després de la sentència per justícia militar i pena de presó, automàticament es tramitaven expedients de responsabilitats polítiques on alguns no s'arribaren a executar però d'altres si que imposaren multes econòmiques. La idea era acabar i aniquilar al subjecte esquerrà deixant-lo, si no era afusellat i abandonat en una fossa, mort en vida i sense capacitat de recuperar-se. Les dones que van ser afectades per la llei de càstig

pecuniari després de ser condemnades en un consell de guerra foren: Isabel Folch d'Hortells, Clotilde Viñals i Manuela Vives de Morella i Agustina Carbó de Forcall, destaca el poble de Vilafranca amb set de deu dones també encausades en Responsabilitats Polítiques: Carmen Beltran, Gloria Corbatón, Agustina Fabregat, Marcelina García, Carmen Monfort Centelles, Catalina Monfort i Carmen Monfort Fortanet, i sense procediment sumaríssim però se li va instruir causa amb sanció econòmica a Severiana Borràs de Morella. En total 12 casos.<sup>70</sup> Una altra repressió fou la econòmica per la Fiscalia de Taxes on els seus delegats asfixiaven als masovers i llauradors dels pobles rurals usurpant-los gran part de la seua collita per al benefici de l'Estat en aquells temps d'autarquia. Hem localitzat el cas de Carmen Carceller Royo, de 39 anys, vídua, amb un fill i dos filles, natural d'Olocau del Rei, domiciliada en la masia Molinar, que fou processada en 1942 per la fiscalia de taxes i condemnada a 1 any de presó.<sup>71</sup> No tenim més dades al respecte a falta d'estudis.

## Conclusions

Els estudis de la repressió de gènere a escala estatal han demostrat com la repressió contra les dones té

70 PEÑA, *La aplicación de la ley de Responsabilidades*, pp. 273-274, 304, 318 y 392-393.

71 PORCAR, *Els Ports: franquisme i repressió*, p. 208.

unes característiques específiques diferents de la dels homes. A les dones els va suposar una pèrdua total dels seus drets polítics i civils, a més de ser estigmatitzades pel nou Estat per la seua culpabilitat política i moral. La transgressió del model de dona catòlica, casolana i submissa a l'ordre patriarcal, té com a conseqüència una repressió que a banda d'atacar el model de dona republicana lliure, també fou un atac a les dones com a subjectes de la classe obrera i treballadora, consubstancial a moltes dones de la comarca i de zones rurals que a més de cuidar la casa, feien la vida a l'espai públic i ajudaven a l'economia familiar amb treballs en la fàbrica, tallers o al camp. El franquisme va donar-li més importància a la conducta personal i pública de les dones que a la seua significació política, i en aquest sentit cal destacar l'alt índex de politització de les dones dels Ports en comparació a la d'altres territoris, que podem observar en les dades que ofereix aquest estudi, amb una important afiliació política i sindical entre el col·lectiu femení, les quals en diferents casos exercien càrrecs directius.

Contra aquestes dones es van utilitzar totes les tipologies repressives que els colpistes i els seus col·laboradors tenien a l'abast. El col·lectiu femení dels Ports sofrí la repressió extrajudicial amb rapats, abusos, violacions, humiliacions públiques i vexacions quotidianes. També

sobre les dones de la comarca va caure el pes de la maquinària judicial del Nou Estat, amb injustes sentències judicials per fets o actuacions irrelevantes, difícils de provar o conseqüència de meres sospites o judicis de valor sobre el seu llenguatge o la seua conducta moral.

Les dones foren condemnades a llargues penes de presó, conseqüència de les sentències dels procediments sumaríssims militars. A les dures condicions de vida pròpies de les presons franquistes (saturació dels centres, condicions antihigièniques i insalubres, fam i maltractaments) s'unirà una política de trasllats que de forma específica afecta a les dones dels Ports, enviades a penals del nord de l'Estat, amb una distància insalvable que els separava dels seus familiars, la qual cosa feia encara més difícil la supervivència, una forma de castic que allunyava a la dona de la seua residència i entorn familiar. En definitiva, aquesta política de trasllats va ser un element més de l'engranatge repressiu franquista, un element més de coacció sobre els vençuts i una eina fonamental d'extermini físic per al nou règim.

La tornada a les seues comunitats en una situació de misèria després d'haver estat empresonades, quan a vegades havien patit la pèrdua del seu marit afusellat, desaparegut o exiliat, la possible pèrdua dels fills per la mort dels mateixos, la seua sostracció per part de l'Estat o

la seua llunyania per haver segut enviats amb altres familiars fora de la seua localitat, va provocar un desarrelament familiar i una marginació i estigmatització de les dones i les seues famílies, que condueix en alguns casos a la fugida del poble per sempre, convertint-se en un rellevant factor de despoblament a les comarques rurals durant la postguerra.

La recuperació de la memòria de la Segona República i del que va significar el Franquisme no serà completa sense estudiar, conèixer i

posar en valor la rellevància de les dones en aquell context històric i la repressió exercida sobre elles. En aquest estudi volem tancar ferides i conèixer veritablement les pàgines amagades de la nostra història local. El millor homenatge i record que podríem oferir a les dones dels Ports, és assumir aquesta memòria, perquè estiga present als nostres espais de socialització, com a símbol de tolerància i reafirmació dels valors democràtics.

**Taula 1. Dones víctimes de la repressió franquista, per pobles, amb procediment sumaríssim incoat**

**XIVA DE MORELLA**

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ ORDE
Grau Adell, Basilisa		Xiva de Morella	Labores	33 - 1939	Casada / Vídua	Excitació a la rebel·lió 6 anys i 1 dia de presó major	AGHD <sup>72</sup> 7233-C/13769/11

**VALLIBONA**

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ ORDE
Pla Miró, Margarita		Vallibona	Labores	18 - 1948	Soltera	Sobreseïment provisional	AGHD 376-V-48/14078/1
Querol Cardona, María Encarnación		Rosell	Labores	40 - 1948	Casada / Vídua	Sobreseïment provisional	AGHD 376-V-48/14078/1

**HORTELLS**

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ ORDE
Carbó Chiveli, María Josefa		Hortells	Mestra	52 - 1938	Soltera	Adhesió a la rebel·lió. Reclusió perpètua	AGHD 7-26-C/14119/1
Folch Rebolleda, Isabel		Villores	Labores / partera i llauradora	45 - 1938	Casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia reclusió temporal	AGHD 139/13991/3
Tallada Ferraz, Maria Rosa		Hortells	Labores	54 - 1938	Casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia reclusió temporal	AGHD 7-26-C/14119/1

Sense procediment sumaríssim incoat contra elles, però es mencionen en informes de l'expedient n<sup>o</sup>: *Filomena Eixarch Giner* i *Mariana Barberà Carbó*.

**MORELLA**

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSION	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ ORDE
Aguilar Salom, Amparo		Morella	Confecció	20 - 1938	Soltera	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de reclusió temporal	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Amela Celma, Pilar	<i>La pardala</i>	Morella	<i>Labores</i>	30 - 1938	Soltera	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de reclusió temporal	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Angles Marimon, María	<i>La del cartero</i>	Secuita (Tarragona)	<i>Labores</i>	39 - 1938	Casada	Absolta	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Balagué Michavila, Isabel		Villores	Llauradora	66 - 1938	Casada / Vídua	Auxili a la rebel·lió. 1 any reclusió menor	AGHD/5033/ 13914/1
Beser Segura, Juana		Morella	<i>Labores</i>	48 - 1938	Soltera	Adhesió a la rebel·lió. Reclusió perpètua	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Carceller Cortés, Marcelina		Las Parras de Castellote (Teruel)	<i>Labores</i>	58 - 1938	Soltera	Adhesió a la rebel·lió. Reclusió perpètua	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Gasulla, Mestre, Tomas	<i>La de Pérez</i>	Morella	<i>Labores</i>	38 - 1938	Casada	Absolta	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Miro Segura, Manuela	<i>La mirona</i>	Morella	<i>Labores / treballadora de l'asil</i>	45 - 1938	Vídua	Absolta	AGHD 16-C-38/ 14116/2
<i>Polo Armengot, Francisca</i>		Morella	<i>Labores</i>	35 - 1938	Casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de reclusió temporal	AGHD 16-C-38/ 14116/2
Ripollés Segarra, Irene	<i>La dolça</i>	Morella	<i>Labores</i>	33 - 1938	Casada	Absolta	AGHD 16-C- 38/14116/2
Sabater Balagué, Consuelo		Forcall	<i>Labores</i>	... - 1940	Casada	Absolta	AHA <sup>73</sup> 1746-41

72 Arxiu General Històric de Defensa, a continuació, AGHD.

73 Arxiu Històric d'Aragó-Auditoria de Guerra de la Quinta Región Militar.

## MORELLA

Segura Julián, Josefina	<i>La de la parra</i>	Morella	<i>Labores</i>	23 - 1938	Casada	Adhesió a la rebel·lió. Pena de mort.	AGHD 16-C-38/14116/2
Viñals Carbó, Clotilde		Morella	<i>Labores</i>	41 - 1939	Casada	Auxili a la rebel·lió. 6 anys i 1 dia de Presó Major.	AGHD 3913-C39/13873/9
Vives Aguilar, Manuela	<i>Masianeta</i>	Morella	<i>Labores / llavadora en l'hospital</i>	40 - 1939	Casada	Sobreseïment provisional	AGHD 7323/13694/9

Sense procediment sumaríssim incoat contra elles, però es mencionen en informes de l'expedient n° 16: *Severina Borràs Martí, Teresa Borràs Martí, Amparo Villalta Allepuz, Cristobalina Ferrer Gargallo, Luisa Albalat "Chamela", Carmen Segura Ferrer, Lidia "la del relojero", Paquita Querol Salvador, Manuela Prats Ferreres, Mariana "la del pregonero", Benilde Querol Ortí, Irene Ortí Prats "la de Pichilla", Patrocinio Ferrer Meseguer, Josefina Meseguer Ferrer, Amparo Boldo Adell "la del chivata", Irene Borràs Royo, Teresa García Pitarch "Vibora", Victoriana Querol Segura, Antonia Peris Sabater, Josefina Villalta Allepuz, Antonia Buj Allepuz y Antonia Folch Royo, Victoriana Miró Segura "la Tobará", Ana María Vives, Dolores Martí, María González Bernat i sols amb l'àlies La Gasparilla.*

## VILAFRANCA

<b>COGNOM, NOM</b>	<b>ÀLIES</b>	<b>NATURALESSA</b>	<b>PROFESSIÓ</b>	<b>EDAT I ANY DE PROCESSAMENT</b>	<b>ESTAT CIVIL</b>	<b>DELICTE I PENA</b>	<b>ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ ORDE</b>
Beltrán Escuder, Carmen	<i>Tupina</i>	Ares del Maestrat	<i>Labores / encarregada del taller de modistes</i>	34-1939	casada	Auxili a la rebel·lió. 3 anys de presó menor	AGHD 3.860-C/13871/9
""	<i>Tupina</i>	Ares del Maestrat	<i>Labores / modista</i>	40 - 1945	casada	Sobreseïment provisional	AGHD 522/13871/9
Corbatón Insertis, Gloria	<i>Corbatona</i>	Benassal	<i>Labores / delegada Hisenda del Comitè</i>	25-1939	casada	Adhesió a la rebel·lió. 20 anys i 1 dia de reclusió major	AGHD 3.859-C/13957/5
Fabregat Vicente, Agustina	<i>Agustineta / esposa de Cap gros</i>	Mirambel	<i>Labores</i>	22-1939	Casada / vidua	Excitació a la rebel·lió. 12 anys de presó major	AGHD 7.378-C-40/14090/2
García Meseguer, Marcelina		Vilafranca o Mosqueruela	<i>Labores</i>	56-1938	Vidua	Excitació a la rebel·lió. 6 anys i 1 dia de presó major	AGHD 420-C-38/14157/5

## VILAFRANCA

Gargallo López, Concha		Linares de Mora	Labores / operaria en una fàbrica tèxtil	20-1938	casada	Auxili a la rebel·lió. 2 anys de presó menor	AGHD 1.329-C-38/14330/4
López Bayo, Lorenza		Linares de Mora	Labores / serventa	46-1938	casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de reclusió menor	AGHD 1.329-C-38/14330/4
Monfort Centelles, Carmen		Vilafranca	Labores	23-1939	casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia reclusió menor	AGHD 1.765-C-39/14334/11
Monfort Fortanet, Carmen	Llandera	Vilafranca	Labores / operaria en una indústria tèxtil	24-1939	casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de reclusió menor	AGHD 7.403-C-40/13903/4
Monfort Marín, Catalina		Vilafranca	Labores	59-1939	casada	Auxili a la rebel·lió. 6 mesos i 1 dia de presó menor	AGHD 3.861-C-39/13880/1
Novella Lucia, Felisa		Valdelinares	Labores	41 - 1939	Casada	Auxili a la rebel·lió. 6 mesos i 1 dia de presó menor	AGHD 7411/14001/18
Prades Ripollés, Dolores	Cotoneta	Vilafranca	Labores / treballadora en una fàbrica tèxtil	23-1939	soltera	Auxili a la rebel·lió. 6 anys i 1 dia de presó major	AGHD 7.416-C-40/14048/3

Sense procediment sumaríssim incoat contra elles, però es mencionen en informes de l'expedient n°420-C-38: *Concepción Guillen "Esposa de Baeta", Matilde Escuder Vicente, La sastrilla, Amparo Monfort Fortanet, Rosa Andrés Febrer, Otilia Prades "Cotona" o "Esposa de Cruset", Esperanza Alcalà Lujan.*

## SORITA

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ORDE
Adell Aznar, Pilar		Sorita	Perruquera	32 – 1939	Casada	Absolta	AGHD 3.822-C/13773/18
Martí Aviño, María		Sorita	Labores	52 - 1939	Casada	Auxili a la rebel·lió. 6 mesos i 1 dia de presó menor	AGHD 7.446-C/14030/12
Pastor Martí, María		Sorita	Labores	67 - 1939	Vídua	Sobreseïment provisional	AGHD 5.302-C/13853/10

Sense procediment sumaríssim incoat contra elles però es mencionen en l'informe denuncia de l'expedient nº24 de 1938: *Concepción Martí, Virginia "la caminera", Mercedes Aliaga Sanchiz, Vicenta N. (tia de la maestra), La Sra. Maestra.*

## FORCALL

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ORDE
Carbó Peñarroya, Agustina		Forcall	Labores	39-1939	casada	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de reclusió menor	AGHD 7.214-C/13928/13
Soler Sabater, Leocadia		Forcall	Labores / treballadora en una fàbrica d'espardenyes	31-1939	Casada / Vídua	Auxili a la rebel·lió. 3 anys de presó menor	AGHD 7.259-C/13885/2
Urquizu Mampel, María		Forcall	Labores / cuinera i espardenyera	56-1939	soltera	Auxili a la rebel·lió. 3 anys de presó menor	AGHD 7.262-C-40

Sense procediment sumaríssim incoat contra elles, però es mencionen en informes de l'expedient nº 28: *Consolación Quitarte Querol, Joaquina Troncho Beltrán, Dolores Querol Ferrer, Rosa Soler Sabater, Carmen Gil Ferrer, Antonia Querol Milian, Joaquina Gil Calatayud, Consolación Querol Gil, Francisca Sancho Beltrán, Palmira Viñals Borrás, María Ejarque Gasulla, Pilar Rambla Ortí, Gracia Bordás Peñarroya, Miguela Gil Ferrer, Marcelina Agramunt Celma, Mauricia Castell Rambla.* També apareixen 3 anotades: *María, Leocadia i Agustina.*

## VILLORES

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ORDE
Guimerà Carbó, Rosa		Villores	espartenyera	63 - 1938	Vídua	Absolta	AGHD 4/14333/1

## CASTELLFORT

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU/ NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA/ ORDE
Vives Monfort, Encarnación		Castellfort	Labores / Treball agrícola	33 - 1940	Casada	Absolta per defunció	AGHD 93-C- 41/14153/3

## CINCTORRES

COGNOM, NOM	ÀLIES	NATURALESSA	PROFESSIÓ	EDAT I ANY DE PROCESSAMENT	ESTAT CIVIL	DELICTE I PENA	ARXIU / NOMBRE EXPEDIENT/ CAIXA / ORDE
Carceller Ejarque, Agustina	Parrera	Cinctorres	Labores / fàbrica de teixits	32 - 1939	Casada / vídua	Auxili a la rebel·lió. 12 anys i 1 dia de presó menor	AGHD 7.174-C- 40/14118/3
Sabater Ripollés, Francisca	Boixa	Cinctorres	Labores	42 - 1939	Casada / vídua	Auxili a la rebel·lió. 6 anys de presó menor.	AGHD 7.190- C/14368/10



# RELACIONES INTERMEDIALES ENTRE MÚSICA Y CINE: CARMEN AMAYA EN LA PANTALLA DEL PERIODO REPUBLICANO

## INTERMEDIARY RELATIONS BETWEEN MUSIC AND CINEMA: CARMEN AMAYA ON THE SCREEN DURING THE REPUBLICAN PERIOD

**OLGA GARCÍA-DEFEZ**

(Universitat de València)

### RESUMEN

La nómina de actrices del cine sonoro producido hasta el comienzo de la Guerra Civil se configuró con la adición de figuras de la propia cinematografía, provenientes del teatro y del medio musical. Un caso relevante de esta tercera opción lo constituye la bailaora Carmen Amaya, quien comenzó a participar en el cine con pequeñas intervenciones hasta llegar a protagonizar la película *María de la O* (Francisco Elías, 1939). Dichas intervenciones presentan una serie de características que distinguen a la bailaora del resto del *star system* de la época.

**Palabras clave:** Cine Español, estrellato, música, Carmen Amaya, II República Española

### ABSTRACT

The list of actresses in talking films produced up to the onset of the Civil War was expanded to include figures from the cinema, theatre and the world of music. An illustrative example of this third category is that of the flamenco dancer Carmen Amaya, who initially made cameo appearances in cinema before assuming the leading role in the 1939 film *María de la O*, directed by Francisco Elías. These early performances display a series of distinctive traits that set the dancer apart from other prominent figures in the *star system* of the era.

**Key Words:** Spanish cinema, stardom, music, Carmen Amaya, II Spanish Republic.

Este trabajo ha sido financiado con el programa postdoctoral PINV2020-Universitat Jaume I (POS-DOC/2020/22) y se ha realizado en el marco del proyecto I+D "Cultura popular y modernismo reaccionario en España: la construcción de identidades políticas a través de los medios de masas (1898-1936)", UJI-B2029-10.

## RESUM

### RELACIONS INTERMEDIALS ENTRE MÚSICA I CINEMA: CARMEN AMAYA EN LA PANTALLA DEL PERÍODE REPUBLICÀ

La nòmina d'actrius del cinema sonor produït fins al començament de la Guerra Civil es va configurar amb l'adició de figures de la pròpia cinematografia, provinents del teatre i del medi musical. Un cas rellevant d'aquesta tercera opció ho constitueix la bailaora Carmen Amaya, que va començar a participar al cinema amb petites intervencions fins a arribar a protagonitzar la pel·lícula *María de la O* (Francisco Elies, 1939). Aquestes intervencions presenten una sèrie de característiques que distingeixen a la bailaora de la resta del *star system* de l'època.

**Paraules clau:** Cinema espanyol, estrellat, música, Carmen Amaya, II República.

## INTRODUCCIÓN

El cine sonoro coincidente con la II República Española hasta el inicio de la Guerra Civil (1932-36) realizó un esfuerzo por crear una industria que seguía el modelo de estudios hollywoodiense y donde las actrices eran transformadas en *stars* equiparables, en la medida de lo posible, a sus homólogas estadounidenses. Es en los inicios de este estrellato femenino donde fijaremos la atención del presente texto, para destacar que su origen estuvo en gran parte basado en la proliferación de intercambios entre los medios que conformaban los espectáculos de entretenimiento. En este ambiente de interconexiones,

a menudo una misma figura podía compatibilizar las condiciones de actriz de teatro, de cine o de doblaje y de *vedette*, cupletista, tiple, cantante de teatro lírico, etc., de forma que algunas actrices llegaron al cine desde otros ámbitos o incluso los simultanearon rodando películas paralelas a su labor teatral, en los espectáculos de variedades y en la música.<sup>1</sup>

En su faceta como crítico cinematográfico Mateos Santos (1891-1964), ajeno a lo que depararía el inmediato futuro histórico, dedicó a principios de 1936 unas líneas a reflexionar sobre el lugar hacia donde avanzaba el cine español. Según Santos, era indudable el aumento de la producción, la incorporación de artistas de teatro de prestigio, la creación de nuevos estudios y productoras, el perfeccionamiento de la técnica y el aumento de los presupuestos. Y advertía en estas circunstancias, sobre todo en el trasiego de actores de otros medios al cinematográfico, un síntoma de americanización del cine espa-

1 Tanto las que alcanzaron la fama como las que se contentaron con papeles de reparto, tuvieron un tiempo muy breve para desarrollar y afianzar su potencial, debido al profundo freno y transformación de la producción cinematográfica que supuso el inicio del periodo bélico, y vieron cómo sus carreras profesionales individuales derivaron en distintas direcciones. Por ejemplo, Rosita Díaz Gimeno (1903/8/11-1986) se exilió en EE.UU., Ana María Custodio (1902-1976) también se exilió, pero volvió al país en 1951, Rosita Lacasa (?-?) abandonó el cine, Raquel Rodrigo (1915-2004) y Antoñita Colomé (1912-2005) tuvieron que reconducir sus carreras, Imperio Argentina (1910-2003) la consolidó, etc.

ñol, centrado en el "superfilm" y la "vedette" (1936: 24). No estaba exento de razón. Además de todos los factores que señalaba, desde la consolidación del sistema sonoro síncrono, finalizada en 1932, las productoras habían encontrado en las estrellas, sobre todo en las femeninas, un reclamo publicitario, habían iniciado un proceso de construcción y explotación de su imagen y, en algunos casos, las habían sometido a la especialización de personajes estereotipados.

A continuación, Santos aludía al origen de las estrellas y las agrupaba en aquellas que llegaban al cine desde el teatro y las que debutaban directamente en las pantallas cinematográficas. Las primeras contaban con "la ventaja del nombre famoso y la del dominio del gesto y de la palabra declamada" (1936: 24) y aclaraba que esta ventaja

no se había convertido en inconveniente por la influencia del teatro en el cine. Para los espectadores actuales las formas interpretativas de la mayoría de las actrices de los inicios del sonoro adolecen, precisamente, de una dicción y gestualidad demasiado similares a las formas teatrales, pero parece ser que en su momento se tomaron con más naturalidad y ayudaron al espectador medio a realizar el tránsito entre los espectáculos de escenario y de pantalla.

Como actriz procedente del teatro Mateo Santos citaba por "su abo-lengo artístico y por su nombre ilustre" (1936: 24) a Catalina Bárcena (1907-1978),<sup>2</sup> pero también habría podido mencionar a Concha Catalá (1881-1968) por su papel en *Una morena y una rubia* (José Buchs, 1933)<sup>3</sup> y a María Fernanda Ladrón de Guevara (1897-1974),

- 2 Catalina Bárcena ya aparece en la prensa de 1907 como integrante de la compañía de María Guerrero (*LA ÉPOCA*, 1907: 2) y a partir de ese momento su frecuente presencia en las ediciones impresas dan cuenta de una intensa actividad laboral. Su primer contacto con el cine se había producido durante la etapa silente, pero en realidad su labor filmica se produjo en Hollywood entre 1931 y 1935. En 1931 partió, junto a Gregorio Martínez Sierra, a EE.UU. La misión del autor era supervisar las primeras versiones en castellano sonoras de la Metro Goldwyn Mayer "para que el idioma de Cervantes quede apresado en el vitáfono con toda su pureza" y la de ella "estudiar" porque no estaba contratada (GUTIÉRREZ DE MIGUEL, 1931: 3), pero pronto intervino en seis versiones del Departamento de Español de la Fox Film Corporation. A su regreso a España en 1935 fue contratada por Cifesa para protagonizar tres grandes superproducciones (*CINEMA SPARTA*, 1935: 11), pero el inicio de la guerra impidió sus rodajes.
- 3 Concha Catalá debutó en el teatro al inicio del siglo y llegó a ser una de las actrices teatrales más reputadas. Su primera intervención en el cine fue seguida de un papel en *El genio alegre* de Fernando Delgado, película en rodaje en julio de 1936, y en *Suspiros de España* de Benito Perojo, rodada en Berlín durante la guerra. A partir de 1940 intervino en cinco películas más.

más presente por sus intervenciones en *Niebla* (Benito Perojo, 1932), *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1933) y *Odio* (Richard Harlan, 1933). A las "estrellas" Raquel Rodrigo (1915-2004), Rosita Díaz Gimeno (1903/8/11-1986), Lina Yegros (1914-1978), Antoñita Colomé (1912-2005) y Charito Leonís (1916-2005) les reconocía provenir de la escena dramática y lírica pero afirmaba que "la resonancia de sus nombres" se la debían al cine más que al teatro (1936: 24). Es cierto que todas ellas lograron el estrellato entre 1931-36, pero lo que no pudo prever fue la citada disparidad posterior a partir de julio de 1936 y que, por ejemplo, Charito Leonís abandonara el cine y triunfara como *vedette* en los años cuarenta. Otro camino de ingreso en la profesión de actriz era el que conectaba con el escenario frívolo y el espectáculo de variedades, siendo el caso de Imperio Argentina (1910-2003) y Carmelita Aubert (1912-1979).

Como ejemplo de actrices debutantes en el cine Mateo Santos recordaba a Mary del Carmen Merino (1919-?),<sup>4</sup> protagonista de la parcialmente conservada *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935), de la desaparecida *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935) y de *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936), mención a la que se podría añadir

a Maruchi Fresno por su directo debut en el cine con la película *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934). Y, finalmente, antes de ocuparse del estrellato masculino y de sus galanes, dedicaba tres líneas a Hilda Moreno, la actriz mexicana que había aparecido en *El canto del ruiseñor* (Carlos San Martín, 1934) junto a Charito Leonís, *La traviesa molinera* (Harry D'Abbadie D'Arrast, 1934) e *Incertidumbre* (Isidro Socías, Juan Parellada, 1936).

El escrito acababa con un retorno a las estrellas femeninas y se detenía en "dos actrices de carácter": Dolores Cortés y Carmen Rodríguez. A la primera le alababa su actuación en *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) y reconocía su adecuación al estereotipo de mujer del pueblo, seguramente previamente ensayado en el teatro. A la segunda, le distinguía su labor en *El octavo mandamiento* (Arthur Porchet, 1935), afirmación no comprobable porque la película no se conserva.

Del escrito de Mateo Santos se desprende el peculiar ambiente artístico de la primera mitad de los años treinta y la facilidad de tránsito de unos medios a otros que tenían las actrices y, sobre todo, las artistas de variedades, gracias a su preparación dramática en el teatro y musical en los espectáculos de variedades, que las dotaba de una vis

4 En algunos títulos de crédito aparece como Mary del Carmen.

cómica y de la capacidad de declamar, de cantar y de bailar.

Esta formación se adecuaba perfectamente al desarrollo de un cine sonoro que llenó sus argumentos de una estrecha relación con la música. Los vínculos entre música y cine desde 1932 incluían la adaptación de zarzuelas,<sup>5</sup> siendo significativo que la primera película totalmente realizada con sonido síncrono fue *Carceleras* (José Buchs, 1932),<sup>6</sup> así como el éxito obtenido por la versión de *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo de 1935. El segundo medio de conexión fueron las bandas sonoras síncronas con música extradiegética, que variaba desde la inclusión de los ritmos del momento hasta la música compuesta por músicos coetáneos. La tercera fue la inclusión de música diegética en las escenas, algunas con una función claramente narrativa, donde la actuación formaba parte de la trama o incluso servía de sustitución de los diálogos, y otras a modos de inserción sin conexión con el resto del argumento, como la aparición de Angelita Pulgar entonando una canción en *El agua en el suelo*. Estos cuadros musicales incluían los bailes con orquesta dispersos por películas como *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, 1935), *El bai-*

*larín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), *El niño de las monjas* (José Buchs, 1935), etc., las actuaciones de un violinista solista en *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardevín, 1935), los espectáculos de variedades en *Rinconcito madrileño* (León Artola, 1936) y *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, Luis Buñuel, 1937) y toda la larga retahíla de composiciones de raigambre folclórica, sobre todo aragonesa y andaluza, que pueblan una parte de la producción, desde las exitosas *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) hasta las películas desaparecidas donde las intervenciones musicales se presuponen por la información ofrecida por fuentes secundarias.

Pero el caso específico que nos interesa es aquel que evidenciaba los trasvases entre música y cinematografía en algunas figuras que debieron su filmografía a su éxito previo como cantantes o bailaoras. Para Concha Piquer (1906-1990) el cine fue un breve apartado dentro de su trayectoria, para Pastora Imperio (?-1979), un afianzamiento de su enorme popularidad dentro del flamenco, para Estrellita Castro (1908-1983), una carrera paralela a la musical y para Imperio Argentina, una transformación de

5 Según el Instituto Cervantes (2023) se produjeron las siguientes adaptaciones: una zarzuela en 1932, una opereta en 1933, dos zarzuelas en 1934, cuatro zarzuelas y un drama lírico en 1935 y dos zarzuelas en todo 1936.

6 Basada en la zarzuela homónima que ya había sido adaptada por el propio José Buchs diez años antes en una versión silente.

su carrera hacia la cinematografía. En este entramado de relaciones interdisciplinarias la figura de Carmen Amaya (?-1963)<sup>7</sup> supone una inserción, una inclusión a modo de cuña sujeta a unas particularidades diferenciadoras. Sus apariciones en pantalla hasta 1936, más que constituir el inicio de una carrera cinematográfica, en competencia con su faceta de bailaora, ejemplificaron las conexiones intermediales del contexto de producción, la variedad de procedencias de las actrices del cine sonoro y la tendencia de algunos films a recurrir al folclore andaluz como componente cultural de la construcción de la identidad nacional española.

Con una presencia cuantitativamente mayor en cada film, Carmen Amaya llegó a ser coprotagonista junto a los consagrados Pastora Imperio y Antonio Moreno (1887-1967), pero sus intervenciones filmicas estuvieron siempre subordinadas a su condición de bailaora poseedora de un estilo propio. Tanto la literatura académica especia-

lizada como la crítica han repetido de forma continuada los mismos adjetivos acerca de su forma de bailar, descrita como salvaje, fogosa, temperamental, el “granizo sobre los cristales” en palabras de Jean Cocteau (LE MOAL, 1999:12).<sup>8</sup> Es cierto que, en sentido estricto, su estilo era poco académico, autodidacta e introducía una serie de novedades y de pautas que marcaron la diferencia con el resto de bailaoras de su tiempo. Desde la historia del baile (MARINERO LABRADOR, 2012) se ha explicado que su estilo se caracterizaba por bailar sin cante y en solitario, por el dinamismo constante que olvidaba la quietud puntual del baile flamenco, por la velocidad de los movimientos de los brazos y los braceos con los codos marcados, por un zapateado rápido y enérgico y por la frecuencia con que vestía pantalón y chalequillo, prendas tradicionalmente reservadas a los hombres y que ella utilizaba en escena con la finalidad práctica de mostrar sus juegos de pies.<sup>9</sup>

- 7 Por falta de pruebas documentales, no hay consenso sobre la fecha de nacimiento de Carmen Amaya y esta oscila entre 1913 y 1918.
- 8 “Carmen Amaya, c’est la grêle sur les vitres, un cri d’hirondelle, un cigare noir fumé par une femme rêveuse, un tonnerre d’applaudissements. Lorsque sa famille s’abat sur une ville, elle y supprime la laideur, la lenteur, le morne, comme un vol d’insectes dévore les feuilles des arbres” (Jean Cocteau, 1948).
- 9 El uso del traje masculino y el predominio del taconeado sobre el braceo, más propio del baile masculino, se ha interpretado también como una hibridación de géneros, que no nos atrevemos a calificar de voluntaria, que en EE.UU. adquirió un significado especial al relacionarse con la reivindicación femenina de acceder plenamente al mercado laboral en el contexto de la II Guerra Mundial (MILES, 2020). En cualquier caso, se trata de un análisis de su imagen como bailaora en el contexto norteamericano y no creemos que esta ruptura de las líneas fronterizas entre géneros esté presente en las intervenciones filmicas que estamos tratando.

Pero hay una particularidad más a tener en cuenta, y es su pertenencia al pueblo romaní, que condicionó su interpretación de personajes gitanos y determinó que en las películas donde su intervención se integra en un cuadro musical no sea difícil detectar su triple identidad de mujer, bailaora y gitana.<sup>10</sup> Esta identificación fue posible dada la tendencia, ya existente en los años treinta, a aceptar la supremacía del folclore andaluz, su reducción al flamenco y a asociar su práctica con una imagen construida del pueblo romaní como mecanismo para asumir su otredad.<sup>11</sup>

#### FILMOGRAFÍA ASCENDENTE

En cuanto a Carmen Amaya, su transición intermedial se produjo desde el baile flamenco al cine. Sobre las primeras décadas de

su vida contamos con la edición de varias biografías que explican cómo se fue fraguando su carrera artística, desde su nacimiento en la miseria del barrio barcelonés de Somorrostro hasta alcanzar unas cotas de popularidad internacionales que todavía no han sido superadas (MONTAÑÉS, 1964; BOIS, 1994; HIDALGO GÓMEZ, 2014). Obviando sus primeros pasos, nos situaremos directamente en el año 1929, cuando tuvieron lugar las actuaciones de la bautizada como *La Capitana* en la Exposición Internacional de Barcelona, abierta entre el 20 de mayo y el 15 de enero del año siguiente.<sup>12</sup> Es aquí donde algunos biógrafos sitúan la considerada como primera referencia periodística sobre la bailaora (BOIS, 1994: 37), pero la mención del crítico Sebastià Gasch no tuvo lugar hasta mayo de 1931 (1931:2),<sup>13</sup>

10 La racialidad de Carmen Amaya y su comparación con Imperio Argentina, ejemplo de actriz con papeles racialmente versátiles, se trata en WOODS PEIRÓ (2012).

11 A pesar del carácter transnacional del pueblo romaní, se ha generado una relación directa entre España y los gitanos como parte del proceso de exotización y orientalización del país surgido en el imaginario europeo del siglo XIX.

12 Sobre la presencia del flamenco en la Exposición ver MADRIDEJOS (2011). Sobre el contraste entre modernidad y tradición que se dio en la Exposición, donde convivió el tipismo regionalista del Pueblo Español con las novedades de toda exposición universal, ver BENET (2012).

13 El artículo de Sebastià Gasch, que a menudo se suele mencionar en la bibliografía sin datar, y que contiene la primera mención a Carmen Amaya en un medio periodístico es un fragmento del artículo titulado "Avez-vous vu dans Barcelone...?", publicado en el semanario *Mirador* el día 21 de mayo de 1931. En el artículo Gasch hace un recorrido por el panorama flamenco barcelonés y se detiene en describir la actuación de Carmen Amaya en el local La Taurina: "Car algunes nits, poques, hi balla la Carmencita. Es fa difícil de trobar la paraula exacta per a comentar aquesta meravella. Imagineu-vos una gitaneta d'uns catorze anys as-

de manera que antes de obtener la atención del periodista catalán, la consiguió del empresario que contrató al Trío Amaya para participar en la revista franco-española en dos actos de Raquel Meller titulada *París-Madrid*, representada en el Palace de la capital francesa (MADRIDEJOS, 2019: 6306). El azar hizo coincidir en París a la joven bailaora con Benito Perojo y es posible que el director viese el espectáculo, que se había estrenado el 29 de marzo de 1929 (*L'INTRANSGEANT*, 1929:7), y que decidiese contratar al trío, propiciando así la primera aparición en pantalla de Carmen Amaya antes del advenimiento de la II República.

La película se titulaba *La bodega* y fue rodada por Benito Perojo ese mismo año. Esta co-producción hispano-francesa era una adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez escrita en 1905. Ambientada en Jerez, mostraba una mirada crítica y con voluntad de cambio sobre las particularidades de la organización del campo

andaluz y los desequilibrios sociales que provocaba. La versión de Perojo, limpia de reivindicación social, contó con Concha Piquer como protagonista y fue estrenada en Madrid el 8 de marzo de 1931, en el Cine Palacio de la Música (ABC, 1930: 42, 58). Su basculación entre el cine silente y el sonoro propició la inclusión de cuadros musicales y en uno de ellos es donde Carmen Amaya participa de su ambientación. Tenía aproximadamente once años de edad y aparece anonimizada entre adultos en una larga escena en la que Concha Piquer baila encima de una mesa. Inmediatamente después, unos planos recogen su baile entre su tía y su prima, sirviendo de contrapunto, gracias a un montaje en paralelo, al nudo narrativo de la violación del personaje de María Luz (Concha Piquer).

Salida de las plumas de Alberto Insúa y Luis Fernández de Sevilla, la historia de *Dos mujeres y un Don Juan* fue llevada al cine por José Buchs en el otoño de 1933. El rodaje ya estaba

seguda damunt d'un tablado. Carmencita roman impassible i estatuària, altiva i noble, amb una noblesa racial indefinible, hermètica, absent de tot i de tots, sola amb la seva inspiració, en una actitud *figée* per a permetre a l'ànima d'eleva-se vers regions inaccessibles. De sobre, un bot. I la gitarella balla. L'indescriptible. Anima. Anima pura. La traducció de l'ànima per mitjà del ball. Moviments d'un desllorigament en angle recte que atenyen la geometria, la geometria viva. El *tablado* vibra de la manera més esqueixada i precisa, més brutal, que hom es pugui imaginar". Poco después su nombre aparece en la cartelera madrileña, como integrante de una ópera flamenca representada en el Monumental Cinema (ABC, 1931:39) y en la cartelera barcelonesa (*EL DILUVIO*, 1931: 2), (*LA VANGUARDIA*, 1931: 25).



Fig. 1 Fotograma de *La Bodega*.

finalizado a mediados de noviembre (*Jueves Cinematográficos de El Día Gráfico*, 1933: s/n) y se estrenó en el Cine Avenida madrileño el 8 de febrero de 1934 (*ABC*, 1934: 45). En ella debutó la actriz puertorriqueña Mapy Cortés, dedicada al teatro hasta entonces, y su papel de sevillana contrastaba con el rol de norteamericana de Consuelo Cuevas, una actriz de aspecto hollywoodiense conocida por el público por su participación en *Una morena y una rubia*, la película que José Buchs había estrenado a principios de septiembre de 1933.

La película *Dos mujeres y un Don Juan* se conserva incompleta en la Filmoteca Española y esta circunstancia impide comprobar lo acertado de las críticas vertidas sobre la incompetencia de Buchs en su transición del cine silente al sonoro,

creando, supuestamente, una película sin desarrollo claro, con un ritmo truncado y con saltos inoportunos entre las escenas (*Films Selectos*, 1934:19). Por suerte, uno de los rollos conservados incluye el fragmento donde Carmen Amaya participa como palmera de la actuación del cuadro flamenco de los Borrull. Esta escena debió ser rodada en los estudios de Orphea Films de Barcelona, donde se filmaron los interiores de la película, y recrea una actuación en un café cantante de dos alturas, con el público sentado alrededor de mesas y un escenario en el fondo donde se ubica el cuadro flamenco. Carmen Amaya es visible a la izquierda del escenario, sentada junto a su tía Juana *La Faraona* y, en los breves segundos que la cámara recoge su presencia en un plano que compar-



Fig. 2 Fotograma de *Dos mujeres y un don Juan*.

te con su tía, se percibe su inquietud, como si estuviese conteniendo sus ganas de salir a bailar al ritmo de la música. Estas tímidas incursiones resultarían inapreciables en su contemporaneidad, pero resultan relevantes desde la actualidad porque muestran, paso a paso, su ingreso en la cinematografía.

Dos años después, en 1935, Carmen Amaya se desplaza a Madrid desde Barcelona y comienza el aumento exponencial de su fama y la confirmación de su estrellato como bailaora, hecho que se traduce en una aparición más destacada en la anunciada como "producción nacional Filmófono número dos", la película *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia), en rodaje en noviembre de 1935 (*Jueves Cinematográfico de El Día Gráfico*, 1935: s/n) y estrenada el 16

de diciembre en Madrid en el Cine Rialto con una gran función de gala "al estilo de las "premiéres" de Hollywood con asistencia de los intérpretes" y con una actuación de Carmen Amaya (*ABC*, 1935: 63). A pesar de la ligazón entre la bailaora y la película, la prensa cinematográfica solía ilustrar sus artículos sobre la obra con las fotografías del cantante Angelillo y de la actriz Pilar Muñoz (*Popular Film*, 1936: 44), ya que al fin y al cabo, eran sus protagonistas. El éxito del film hizo que se proyectase en otros siete cines madrileños simultáneamente (*Popular Film*, 1936: 44), una situación infrecuente en la cartelera de la capital. Una parte de la prensa la calificó de argumentalmente floja pero con un buen futuro comercial por la reconocida habilidad técnica de Sáenz de Heredia y la buena



**REPARTO:**

Angel	Angelillo
Carmen	Pilar Muñoz
Soledad	Carmen Amaya
Juan Simón	Manuel Arbó
Angustias	Ena Sedeño
La Roja	Porfiria Sanchiz
Don Paco	Fernando Freyre Andrade
Don Severo	Emilio Portes
Cupletista	Baby Daniels
El Médico	Julián Perez Avila
Curro	Pablo Hidalgo
Cantaor	Palanca
Madre de Angel	Emilia Iglesias
Trini	Cándida Losada
Celes	Felisa Torres

Figs. 3 Fotogramas de *La hija de Juan Simón*.

integración de los números musicales (*Films Selectos*, 1936:22) y otra parte alabó largamente al director por crear una técnica cinematográfica española perfectamente ajustada a un tema absolutamente español, el “inmenso complejo de dolor secular de una raza” (*Popular Film*, 1936:10).<sup>14</sup>

En esta película el nombre de Carmen Amaya ya aparece en los títulos de crédito iniciales, tras los de Angelillo y Pilar Muñoz, y vuelve a ser citada en el reparto como el personaje de Soledad. Su intervención permanece subordinada al baile y esta vez protagoniza una larga escena con diálogo que comienza partiendo de un plano general exterior y un plano de situación de la fachada del local *La nueva bodega*, un curioso edificio por lo extraño de sus enormes arcos apuntados interiores. Sáenz de Heredia hace penetrar a la cámara en su interior y se acerca con un *travelling in* al fondo, donde se ubica un grupo que, por la música diegética que emite, constituye una actuación de flamenco. La imagen encuadra a Carmen Amaya, cantando y palmeando detrás de una mesa, siendo observada por un taciturno Angelillo en el papel de

Ángel. Los primeros planos de su rostro, los primeros de los que goza en el cine, sirvieron para componer la escena, pero también para activar en el público el reconocimiento de una artista ya famosa entre los espectadores.

Uno de los presentes insta a Soledad a que baile y esta comienza a taconear en el suelo, acompañada de sus castañuelas, pero ante la falta de espacio y en un remedo de la actuación de Concha Piquer en *La bodega*, solicita que le lleven una mesa que le sirva de tarima. El traslado de la mesa, narrativamente anodino, sirve para introducir una nota de humor al encontrar a un juerguista durmiendo debajo de ella. Esta puesta en escena, como indica Benet Ferrando (2012: 104), imita a un escenario que eleva de forma práctica el diminuto cuerpo de la bailaora y lo resitúa en su espacio natural, encima de unas tablas, obligando a la cámara a efectuar un leve contrapicado. Pero comparando esta ubicación con la de las escenas de las películas anteriores, también supone su elevación simbólica, el reconocimiento fílmico de su categoría como estrella del baile y, durante la escena, también de la cinematografía. La cámara se

14 La cuestión de la necesidad de producir un cine nacional y cuáles deberían ser sus características fue un debate al que la crítica prestó mucha atención durante los años treinta. Ver, por ejemplo, el capítulo cuatro del libro de García Carrión (2013) sobre los posicionamientos de Mateo Santos, Juan Piqueras y Florentino Hernández Girbal.

demora lo suficiente para recoger toda la actuación y se detiene en primeros planos del zapateado, una posibilidad estrictamente cinematográfica que amplía el punto de vista de las actuaciones en los teatros.<sup>15</sup>

Cuando finaliza el baile y la mesa es devuelta a su sitio, la propia Soledad insta a Ángel a cantar y este se arranca con un fandanguillo, tras el cual, ambos beben del mismo vaso, despertando los celos y la ira de un *señorito* presente que comienza una pelea que se convierte en grupal. La riña acaba en tragedia cuando alguien apaga la luz y en la oscuridad Soledad apuñala al *señorito*, pero es a Ángel a quien hacen responsable del ataque. La escena se convierte así en un importante nudo narrativo porque supone la categorización del protagonista como falso culpable y desencadena las fases argumentales posteriores, al mismo tiempo que el encadenamiento de ambas actuaciones ejemplifica la relación simbiótica entre música y cine que satisfacía el gusto del espectador medio.

Luis Buñuel, productor de la película y posiblemente colaborador en las tareas de dirección junto a

Sáenz de Heredia, calificó la película de “abominable melodrama” y recordaba que “[e]n esta película, durante una escena de cabaret bastante larga, la gran bailaora de flamenco, la gitana Carmen Amaya, muy jovencita todavía, hizo su debut en el cine” (1982: 141). Considerar esta película como su debut cinematográfico no es correcto en sentido estricto, pero es cierto que en ella se produce un cambio entre la mera presencia casi indetectable y la participación como actriz, aunque sea durante una escena breve.

El mismo año Carmen Amaya intervino en el film *Don Viudo de Rodríguez*, basado en un guion de Miguel Mihura y que suponía el debut en la dirección de su hermano Jerónimo. Su metraje se calcula en treinta minutos, en la frontera entre el corto y el mediometraje, pero algunos autores reducen su duración a los quince minutos aproximados que se conservan en la Filmoteca Española (LÓPEZ IZQUIERDO, 2016). La película se estrenó el 2 de marzo de 1936 en el cine Actualidades de Madrid, junto a una película de Walt Disney, las actualidades de la semana y el documental *Un día de caza* (ABC, 1936: 43) y se recuperó en Sevilla

15 El sonido síncrono completó el triángulo creado por los espectáculos en vivo, las grabaciones fonográficas y las reproducciones radiofónicas, permitiendo a los espectadores el traslado temporal al medio performativo del directo, alusión que se potencia visualmente con el encuadre frontal y la presencia de las tablas, bien reales, bien fingidas.

en plena guerra, en septiembre de 1937, donde se anunciaba como "el suplemento en español «Don Viudo de Rodríguez», por Carmen Amaya" (*ABC Sevilla*, 1937: 16).

El guion de esta pieza utiliza el absurdo con conexiones con la astracanada y el surrealismo para narrar la historia de un hombre interpretado por el actor Carlos Saldaña, *Alady*, que acude al "famoso mago José Álvarez (Lepe) viudo de Rodríguez"<sup>16</sup> para preguntar sobre su futuro, porque su esposa lo ha abandonado hace "cinco minutos".<sup>17</sup> El mago le muestra, de forma sucesiva, a las candidatas a ser la mujer de su vida: una gitana y una mujer optimista. A partir de esta línea argumental, la película se llena de alteraciones de la función comunicativa del lenguaje, de juegos de palabras ("le daré unos pases magnéticos y unos pases para los toros"),<sup>18</sup> de objetos descontextualizados, de situaciones compartidas con el teatro del absurdo y de rupturas de la lógica, como la lluvia dentro de la habitación.

Por todo ello, resulta más llamativa la interpretación de Carmen Amaya, ya que su actuación bajo el apelativo de "la chica gitana" no se aparta de su estilo, innovador

dentro de los cánones del baile flamenco, pero a la vez enmarcado en el tradicionalismo asociado al folclore andaluz. Su número musical y sin diálogo, donde canta y baila, supone una inserción por montaje dentro de la trama y su finalización abrupta parece ser fruto de la pérdida de fotogramas del metraje. Tanto el contenido musical como la puesta en escena, con un sobrio fondo neutro, contrastan con el decorado vanguardista, el vestuario moderno y la canción de la actuación de la "mujer optimista" (la *vedette* Amparito Tabernes).

De esta forma, el relato se organiza a partir de dos partes bien diferenciadas. Aquella que tiene lugar en la casa del mago, donde reina el absurdo y una cuidada alteración de la lógica, y los dos fragmentos musicales. López Izquierdo (2016) ha explicado la falta de conexión de la obra filmica con su contexto de producción y con el mundo histórico del Madrid de 1936, así como sus coincidencias con tres elementos: el espectáculo de varietés, el mundo onírico y "algunas de las ideas vulgarizadas del pensamiento o la cultura del primer tercio del siglo XX" (2016:141). A estas vinculaciones podríamos añadir las

16 *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935).

17 *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935).

18 *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935).

que unen las dos actuaciones musicales con la realidad referencial y que, de forma premeditada o no, muestran la dualidad tradición/modernidad propia de los años treinta materializada en la música y enfatizada con la puesta en escena. Esta confrontación entre lo popular y la vanguardia se encuentra presente en toda la trayectoria artística de Miguel Mihura y fue mejor recibida por sus espectadores cinematográficos que por los de sus obras teatrales (BARBERO SÁNCHEZ, 2008).

Sobre la circunstancias de la contratación de Carmen Amaya nos falta información, pero no debe pasar inadvertido el hecho de que Jerónimo Mihura participara como ayudante de dirección de Benito Perojo en *La bodega*. En la entrevista que Augusto M. Torres realizó en 1985 al cineasta, mucho menos conocido que su hermano Miguel, relataba así sus inicios: “Después gracias a mi amistad con Benito Perojo me contrató como segundo ayudante en una película que hacía en París. Nos pilló el cambio del mudo al sonoro y tuvimos que rodar con unas complicaciones tremendas en los estudios de Epinay” (TORRES, 1991: 47). Nada hace pensar que no se refiera a *La bodega* y así lo ratifica López Izquierdo (2016), quien se basa en distintas referencias periodísticas.<sup>19</sup>

La buena racha cinematográfica, paralela a sus actuaciones en vivo, llevó a Carmen Amaya a protagonizar, entre febrero y abril de 1936, la película *María de la O* de Francisco Elías. El director narra así el origen del film: “El finado Saturnino Ulargui, hombre de empresa, arriscado y generoso, (...) decide llevar a cabo un vasto plan de producción. Su primera película será *María de la O*, basada en la famosa canción. Gracias al apoyo decidido de unos productores alemanes de la empresa UFA de Berlín de la que el señor Ulargui es concesionario en España, que han visto “Rataplán” y la juzgan una película excelente “a nivel europeo” obtengo el contrato para realizar la mentada película” (ELÍAS, [1966], 2018:81). Después de echar por tierra a los autores del guion, Elías recuerda que la película contó con el mayor presupuesto en la historia del cine español hasta ese momento y que el capital de producción permitió contratar a Antonio Moreno, actor de origen español convertido en una *star* en Hollywood, como protagonista masculino.

Nada cuenta Elías en este escrito sobre cómo o porqué contaron con Carmen Amaya como co-protagonista junto a Pastora Imperio y Antonio Moreno, pero teniendo en cuenta su experiencia previa y su

19 Posteriormente, en 1930, trabajó como ayudante de dirección de Perojo en *El embrujo de Sevilla* (1930).



Figs. 4 Fotograma de *María de la O*.

nivel de popularidad, era la artista idónea para completar el trío. Así lo entiende Bohumira Smidakova (2016), quien atribuye al binomio Imperio-Amaya la acertada capacidad de mostrar en imágenes la transición entre dos modelos de artistas flamencas, el canónico de Pastora Imperio, basado en el “cintura para arriba” y el movimiento sinuoso de brazos, y el innovador de Carmen Amaya, exponente del “cintura para abajo” y marcado por la velocidad de sus juegos de pies.

Para la bailaora esta intervención supuso un salto cuantitativo, porque su carácter protagónico ampliaba el tiempo de su figura en pantalla, y cualitativo, porque las apariciones anteriores no pasaban de ser un traslado casi directo de espectáculos musicales. No se puede considerar que actúe como actriz hasta la escena de *La hija de Juan Simón* y en su papel en *María de la O*.

La película se terminó de rodar unas semanas antes de la sublevación militar del 18 de julio y esta proximidad cronológica impidió que el proceso de distribución y exhibición se realizase con normalidad. La previsible campaña publicitaria que requería una película con un capital invertido tan alto se produjo de forma paralela al rodaje y se vio igualmente interrumpida al no iniciarse la distribución. El rosario de publicaciones que fue dando cuenta del proceso de rodaje ocupó, de forma predecible, las páginas de *UFilms Noticario*, pero también de otras revistas, y estuvo asociado a acciones paralelas, como un concurso de carteles que recibió ciento tres propuestas y ochenta y cinco de ellas fueron expuestas en una sala de Madrid (*UFilms Noticario*, 1936: portada).

El estreno no se produjo hasta el día 27 de noviembre de 1939. Para esa fecha Carmen Amaya y su

familia ya se encontraban en América. Durante 1936 había creado su propia compañía, integrada por sus familiares, y había comenzado a actuar por toda España. El inicio de la guerra los había sorprendido en Valladolid y, después de una serie de peripecias, lograron salir del país y llegar hasta Lisboa, donde Carmen fue vitoreada en sus actuaciones noche tras noche. Desde la capital lusa toda la *troupe* se embarcó hacia Buenos Aires y de ahí dieron el salto a los Estados Unidos.<sup>20</sup> No volvieron hasta 1947 y el epílogo cinematográfico de la bailaora fue la película *Los Tarantos* (Rovira Beleta, 1963).

#### **LOCALISMO Y FOLCLORE: UNA ARTISTA PARA UN BAILE RACIAL**

Edgar Morin (1964) explicó cómo el estrellato participaba del capitalismo financiero y las estrellas eran fabricadas como mercancía para el consumo de masas. En el caso de la filmografía de Carmen Amaya hasta 1936 su presencia en la pantalla responde más al aprovechamiento de su celebridad derivada de su talento para el baile (el talento es uno de los componentes que Richard Dyer (2001) atribuye al estrellato), que a la inversión encaminada a ampliar el espectro actoral de una industria incipiente. De esta forma, se puede rastrear su percepción

por parte del público como estrella musical/cinematográfica, pero también, dada la monotonía en la variedad de sus papeles filmicos, se puede analizar la utilización discursiva de su racialidad gitana y su contribución a la construcción de una imagen concreta de la nación española desde el ámbito cultural.

En los films *La hija de Juan Simón* y *María de la O*, donde su presencia excede el puro cuadro musical, la bailaora se vio partícipe de la tendencia localista del cine sonoro de ficción que describió Román Gubern (1977) y que sigue sirviendo para comprender el conjunto de la producción del periodo, sin que el hallazgo de nuevas películas temporalmente desaparecidas ni los nuevos análisis hayan derogado su utilidad. Esta tendencia, opuesta al cosmopolitismo presente en otra parte de las producciones, fue la encargada de mostrar los tipismos y regionalismos del país y se nutrió de guiones originales, se tomaron canciones como punto de partida, se rodaron *remakes* de películas del cine silente y se hicieron adaptaciones/transformaciones de argumentos anteriores, bien zarzuelísticos, bien teatrales. Tanto en la tendencia localista, como en el estilo cosmopolita que se expresaba con puestas en escena dignas de los platós de Hollywood, desta-

20 Sobre las intervenciones fílmicas de Carmen Amaya en producciones de Estados Unidos durante el periodo 1940-45 ver MADRIDEJOS (2012).

ca la presencia de un *star system* masculino y femenino. A diferencia del resto de las actrices, con un encasillamiento menos rígido y una mayor influencia hollywoodiense, Carmen Amaya encarnó de forma permanente el arquetipo de la gitana española flamenca, un tipo de personaje estrictamente local que en su caso presentaba una distancia reducida entre su imagen real y la imagen cinematográfica proyectada. Sus personajes fueron marcada y manifiestamente gitanos, contradiciendo la tendencia de la cinematografía coetánea a recurrir a las denominadas "gitanas blancas" como Imperio Argentina (WOODS PEIRÓ, 2012).

En el caso de *La hija de Juan Simón* el guion fue escrito por Nemesio M. Sobrevila, también autor de la obra de teatro musical homónima estrenada en el teatro de La Latina el 28 de mayo de 1930, basada a su vez en la canción del mismo título que después popularizaron los dos protagonistas de ambas versiones cinematográficas: Angelillo en 1935 y Antonio Molina en 1957.<sup>21</sup> El guion recogió el cuadro tercero de la obra teatral, que tenía lugar en una bodega de Málaga y donde Lola la Gitana bailaba encima de una mesa, acabando la escena musical de forma sangrienta. De forma

que la idea de contratar a Carmen Amaya para la transcripción filmica suponía fidelidad a la obra teatral y una forma de realzar una escena con gran valor narrativo, transformándola en una exhibición musical de gran calidad.

Un proceso similar al de *María de la O*, cuyo guion se basa en la obra de teatro del mismo nombre escrita por Valverde y León a raíz del gran éxito de la canción compuesta por ellos junto al maestro Quiroga. La obra teatral mantenía la identidad racial de la protagonista, pero la actriz que la encarnó en las tablas fue María Fernanda Ladrón de Guevara, siendo en la versión filmica donde se mantiene la coherencia de que una gitana interprete a un personaje gitano. Se podía haber mantenido el tono de comedia de la obra teatral, pero los guionistas José Luis Salado y José López Rubio ampliaron la adscripción del film hacia el género del musical, de forma que era necesario importar una artista para los cuadros musicales. La canción original combinaba dos voces narrativas: la experiencia en primera persona de una mujer gitana ("Para mis manos tumbagas") y un sujeto ausente, que identificamos como el gitano abandonado ("María de la O, que desgraciadita Gitana tú eres teniéndolo todo") o

21 *La hija de Juan Simón, Drama popular de José Mº Granada y N. M. Sobrevilla* se editó en 1930 en la colección La Farsa. Posteriormente, Francisco Bistagne editó el argumento novelado en su colección La Novela Semanal Cinematográfica.

como la voz de la presión social, quien sentencia la desgracia de la primera por haber elegido el dinero al amor verdadero y que se convierte en el sujeto que siembra la semilla del rumor. En el guion del film la mujer gitana se convirtió en el papel interpretado por Carmen Amaya, manteniendo su origen étnico, y el gitano abandonado recayó en Julio Peña, ampliándose la trama con el personaje de Pedro Lucas/Míster Moore (Antonio Moreno).<sup>22</sup>

De esta forma, ambas películas son melodramas musicales donde el tiempo parece suspendido, sin que se muestren argumentalmente esos rasgos de modernidad que aparecen en películas como *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, 1935) o *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), y donde siguen rigiendo los mismos principios atávicos: la honra femenina, el castigo a la conducta moral desordenada, la acomodación a un orden establecido clasista y jerárquico o la conflictividad de índole individual y no

colectiva ni social. José Luis Salado, uno de los guionistas de *María de la O* definió su obra como un "melodrama gitano, un film de fuerte color, sin españolada" y al que pretendió dar "la agilidad de un film americano". El resultado final contradice en parte sus intenciones, porque *María de la O* sigue inmersa en los principios de la españolada, pero es cierto que Francisco Elías sí supo revestir de formalismos modernos el tema antiguo de la honra femenina.<sup>23</sup> En esta doble vertiente de obra externamente moderna pero internamente tradicional, Carmen Amaya, al igual que todas las actrices, pone su cuerpo a disposición de la transmisión de significados y la fuerte corporeidad de sus apariciones descansa en sus movimientos y en la exhibición de sus menudos miembros.

Esta corporeidad, que condensa la imagen de la gitana flamenca renovada pero sujeta a los mismos estereotipos, se percibe mejor con el contrapunto paródico que encar-

22 El tema de la honra femenina en *El agua en el suelo*, *Nobleza baturra* y *María de la O*, así como sus relaciones intermediales entre música, teatro y cine, lo hemos tratando en "Trasvases entre literatura, música y cine: el motivo narrativo de la honra femenina en *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1939)" (en prensa).

23 La modernidad reside, por ejemplo, en el uso de las sombras, en la variedad de tipos de planos para filmar las escenas de baile, que rompen con la uniformidad del plano general combinado con el primer plano, de forma que hay movimiento tanto en el contenido de la imagen como en la estructura externa de la misma. También en la sucesión de planos de contenido costumbrista que muestran cómo se propaga la copla por la ciudad y en algunos movimientos de cámara, como los *travellings* de profundidad que aumentan la sensación de acción de algunas secuencias.

nó la actriz Mary Santpere, quien debutó en el teatro en 1938 intervinendo en la comedia musical *En Mariano de la O*: "(...) lo más importante que hice en mis comienzos fue la gitanita de «Mariano de la O», una parodia de «María de la O» como se desprenderá enseguida" (SEMANA, 1972:78). La actriz catalana, más alta que la media de su época, rubia, de ojos claros y con acento catalán, inauguró un tipo de personaje que consistía en una deformación cómica de la flamenca andaluza y que repitió en films posteriores (PAGÉS, 2021). La obra *En Mariano de la O*, con letra de Alfons Roures y música de Josep M<sup>o</sup> Torrents, era una ópera flamenca compuesta en 1936 que caricaturizaba la canción-zambra de los maestros León, Valverde y Quiroga y que se estrenó el día 19 de diciembre de 1936 con Pepe Santpere, padre de Mary, en "su nueva faceta de «cantaor» de flamenco" (LA VANGUARDIA, 1936:5).

El hecho de evidenciar la variedad racial de la sociedad andaluza, y por extensión española, del momento y dividir a los protagonistas desde el punto de vista étnico planteaba un conflicto que se resuelve a través de la imposición de estereotipos que perfilan a los personajes y que determinan sus acciones. Como es sabido, el uso de estereotipos facilita la asimilación del argumento por parte de los espectadores y condiciona su percepción con criterios apriorísticos, ya que van a

ver en la pantalla aquello que esperan ver. Para Jo Labanyi (2004) el estereotipo permitía resolver el conflicto generado por la exposición de la heterogeneidad étnica, social y cultural, tanto en el cine folclórico republicano como en el del primer franquismo.

Este es el caso de *María de la O*, donde al igual que otros films como *La verbena de la Paloma* (Benito Perrojo, 1935) coloca en la pantalla a las clases populares, pero evita cuestionar la estructura social vigente y constriñe a los personajes bajo los parámetros del estereotipo, de forma que los payos son toreros o ganaderos, los extranjeros son ricos y los gitanos viven en los caminos respondiendo a la transnacionalidad del pueblo romaní, intentan sobrevivir sin producir directamente riqueza y se dedican, cómo no, al cante y al baile. De esta forma, el acercamiento al pueblo gitano se produce desde la performatividad (sus acciones *gitanas* producen su identidad), el recurso al estereotipo y la conversión de su *modus vivendi* en un espectáculo para la mirada paya. Un ejemplo de esto último es la escena del ritual "del pañuelo", casi un inserto documental de un rito que solía tener lugar en la intimidad de los hogares y que a ojos de los espectadores no gitanos se convierte en una mezcla de tradición y folclore consumida como espectáculo.

En conclusión, el contacto de Carmen Amaya con el sistema de estre-

llas del periodo republicano estuvo siempre subordinado a su fama musical y su actividad como actriz fue casi circunstancial, más cercana a la relación simbiótica entre música y cine del contexto que a la voluntad de creación de una nueva *star* fílmica. Los productores, más que fabricar una imagen específicamente cinematográfica de la bailaora, asumieron su personalidad artística extracinematográfica, ya creada desde el ámbito musical, y la insertaron en las producciones cinematográficas.

Estas intervenciones fueron, además, inseparables del prototipo de mujer gitana flamenca que poblaban las creaciones que se situaban en la corriente localista de un cine

que, en general, remaba en contra de las corrientes de modernidad respaldadas por algunas fases del periodo histórico-político. Si bien sus personajes ayudaron a mostrar la existencia de un segmento de la población popular y a visibilizar a la mujer gitana en la gran pantalla, también ayudó a perpetuar una serie de estereotipos sobre el pueblo gitano fijados en el subgénero de la *españolada*, basados en remarcar su dependencia económica de otras clases sociales, su tendencia a supeditarse al interés económico y su capacidad, más pasional que racional, para la música y el baile, únicas artes que parecían saber y poder desarrollar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC (1930a), "Cines y películas. Actualidad", 9 de marzo de 1930, p. 42.
- ABC (1930b), "Cine Palacio de la Música", 9 de marzo de 1930, p. 58.
- ABC (1931), "Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero", 15 de agosto de 1931, p. 39.
- ABC (1934), "Cine Avenida", 9 de febrero de 1934, p. 45.
- ABC (1935), "Rialto", 15 de diciembre de 1935, p. 63.
- ABC (1936), "Cinematógrafos", 3 de marzo de 1936, p. 43.
- ABC Sevilla (1937), "Informaciones de teatros y cinematógrafos. Cartelera sevillana", 19 de septiembre de 1937, p. 16.
- BARBERO SÁNCHEZ, María F. (2008), "Una aproximación transnacional al absurdo en la obra de Miguel Mihura", Tesis doctoral, Universidad de Stirling.
- BENET FERRANDO, Vicente. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- BOIS, Mario (1994), *Carmen Amaya o la danza del fuego*, Madrid, Espasa Calpe.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona.
- CINEMA SPARTA (1935), "Noticia". *Cinema Sparta*, nº 22, 21 de septiembre de 1935, p. 11.
- DYER, Richard (2001), *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- EL DILUVIO (1931), "Teatros, Cines y Diversiones varias", 10 de septiembre de 1931, p. 2.
- ELÍAS, Francisco [1966] (2018), *Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- FILMS SELECTOS (1934), "Noticia", 12 de mayo de 1934, p. 19.
- FILMS SELECTOS (1936), "Opinamos que...", 4 de enero de 1936, p. 22.
- GASCH, Sebastià (1931), "Avez-vous vu dans Barcelone...?", *Mirador*, nº 120, 21 de mayo de 1931, p. 2.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2013), *Por un cine patrio*, Universitat de València, Valencia.
- GARCÍA DEFEZ, Olga (2024), "Trasvases entre literatura, música y cine: el motivo narrativo de la honra femenina en *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1939)", *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, en prensa.
- GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro de la II República (1929-1936)*, Editorial Lumen, Barcelona.
- GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V. (1931), "Hacia la luz del "cinema". Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena salen esta noche para Hollywood", *La Voz*, 10 de enero de 1931, p. 3.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco (2014), *Carmen Amaya: La biografía*, Editorial Carena, Barcelona.
- INSTITUTO CERVANTES (2023), "Adaptaciones de la literatura español-

la en el cine español. Referencias y bibliografía". [<https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/?/>]

JUEVES CINEMATOGRÁFICOS DE EL DÍA GRÁFICO (1933), "Dos mujeres y un Don Juan", 16 de noviembre de 1933, n° 304, s/n.

JUEVES CINEMATOGRÁFICOS DE EL DÍA GRÁFICO (1935), "La hija de Juan Simón. Producción Nacional Filmófono número 2 en pleno rodaje", 7 de noviembre de 1935, n° 406, s/n.

LA ÉPOCA (1907), "La fiesta del saine-te", 21 de marzo de 1907, p. 2.

L'INTRANSIGEANT (1929), "Spectacles", 24 de marzo de 1929, p. 7.

LA VANGUARDIA (1931), "Espectáculos", 15 de diciembre de 1931, p. 25.

LA VANGUARDIA (1936), "Notas breves", 19 de diciembre de 1936, p. 5.

LABANYI, Jo (2004), *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de Trabajo, Sevilla.

LE MOAL, Philippe (Dir.) (1999), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, París. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f29.image.r>]

LÓPEZ IZQUIERDO, Javier (2016), "«Don Viudo de Rodríguez» y la Gradi-va", en PÉREZ PERUCHA, Julio, RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.), *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República*, Asociación Española de Historiadores del Cine / Vía Láctea Editorial, Madrid.

MADRIDEJOS, Montserrat (2011), "El flamenco en la Barcelona de la exposición internacional (1929-1930)", Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.

MADRIDEJOS, Montserrat (2012), "Carmen Amaya, star de Hollywood", *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, n° 6, pp. 55-73.

MADRIDEJOS, Montserrat (2019), "Carmen Amaya y Andalucía", *Candil, Revista de Divulgación e Investigación del Arte flamenco*, n° 162, mayo-agosto, pp- 20-27.

MARINERO LABRADOR, Cristina (2012), "El baile fragmentado de Carmen Amaya en la película *María de la O*", *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, n° 7, pp. 157-181.

MILES, Justice M. (2020), "The modern synthesis of Josephine Baker and Carmen Amaya", *Música Oral del Sur*, n° 17, pp. 269-301.

MONTAÑÉS, Salvador (1964), *Carmen Amaya*, Ediciones G P, Barcelona.

MORIN, Edgar (1964), *Las estrellas del cine*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

PAGÈS, María (2021), "Mary Santpere, l'actriu alta com un Sant Pau", Actas I Congreso Internacional "El estrellato cinematográfico en España": actrices bajo el franquismo, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

POPULAR FILM (1936), "En Madrid, el mismo día, se proyectó "La hija de Juan Simón" en ocho locales a la vez", *Popular Film*, 30 de enero de 1936, p. 44.

POPULAR FILM (1936), "Hacia una técnica española", 2 de enero de 1936, n° 489, p. 10.

SANTOS, Mateo (1936), "Imágenes del cinema hispano", *Popular Film* 30 de enero de 1936, número extraordinario, p. 24.

SEMANA (1972), "Entrevista Mary Santpere", vol. 33, Universidad de Michigan, Michigan, p. 78.

SMIDAKOVA, Bohumira (2016), *El espectro de la figura gitana en el cine español*, Tesis doctoral, Georgetown University, Washington D.C.

TORRES, Augusto M. (1991), "El culto al hermano: entrevista con Jerónimo Mihura", *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, n° 9, pp. 45-54.

UFILMS NOTICIARIO (1936), "El éxito tan formidable...", junio de 1936, n° 20, portada.

WOODS PEIRÓ, Eva (2012), *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*, University of Minnesota Press, Minneapolis.



# **APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA DEL POLÍTICO ILUSTRADO PEDRO RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES. EL RETRATO DE LÍA RIPPER PARA LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRAN CANARIA**

## **APPROACH TO THE ICONOGRAPHY OF THE ILLUSTRATED POLITICIAN PEDRO RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES. THE PORTRAIT OF LÍA RIPPER FOR THE SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRAN CANARIA**

**SANTIAGO DE LUXÁN MELÉNDEZ**

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

**MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO**

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

**LIA RIPPER SOTO**

(Pintora)

### **RESUMEN**

En este estudio tratamos de explicar la incorporación al Salón de Actos de la RSEAPGC del retrato de Pedro Rodríguez de Campomanes de la paleta de Lía Ripper Soto. El texto se compone de tres partes. En la primera enunciamos el papel fundamental del que fuera gobernador del Consejo de Castilla en la fundación de estas entidades. En segundo lugar, valoramos el modelo iconográfico de Campomanes. Defendemos que la situación en paradero desconocido del retrato pintado por Mengs le da a la copia de Bayeu la categoría de original. Finalmente, en el último apartado con la ayuda de la pintora describimos el proceso de creación del cuadro que hoy cuelga en el salón de actos de la Económica de Gran Canaria.

**Palabras clave:** Retrato, Pintura, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Campomanes, Lía Ripper, Canarias.

Los autores quieren agradecer sus sugerencias y comentarios a José Manuel Cruz Valdovinos, Javier Azanza y José María Vallejo García Hevia.

## ABSTRACT

In this study we try to explain the incorporation into the Assembly Hall of the RSEAPGC of the portrait of Pedro Rodríguez de Campomanes from the palette of Lía Ripper Soto. The text is made up of three parts. In the first we state the fundamental role of the former governor of the Council of Castile in the founding of these entities. Secondly, we value Campomanes' iconographic model. We defend that the unknown location of the portrait painted by Mengs gives Bayeu's copy the status of original. Finally, in the last section, with the help of the painter, we describe the process of creating the painting that today hangs in the assembly hall of the Económica of Gran Canaria.

**Keywords:** Portrait, Painting, Royal Economic Society of Friends of the Country, Campomanes, Lía Ripper, Canary Islands.

## RESUM

### APROXIMACIÓ A LA ICONOGRAFIA DEL POLÍTIC IL·LUSTRAT PEDRO RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES. EL RETRAT DE LIA RIPPER PER A LA REIAL SOCIETAT ECONÒMICA D'AMICS DEL PAÍS DE GRAN CANÀRIA

A aquest estudi intentem explicar la incorporació al Saló d'Actes de la RSEAPGC del retrat de Pedro Rodríguez de Campomanes de la paleta de Lia Ripper Soto. El text es compon de tres parts. A la primera enunciem el paper fonamental del que va ser governador del Consell de Castella a la fundació d'aquestes entitats. En segon lloc, valorem el model iconogràfic de Campomanes. Defensem que la situació en parador desconegut del retrat pintat per Mengs dóna a la còpia de Bayeu la categoria d'original. Finalment, a l'últim apartat, amb l'ajuda de la pintora descrivim el procés de creació del quadre que avui penja al saló d'actes de l'Econòmica de Gran Canària.

**Paraules clau:** Retrat, Pintura, Reial Societat Econòmica d'Amics del País, Campomanes, Lia Ripper, Canàries

### **CAMPOMANES Y LAS REALES SOCIEDADES ECONÓMICAS DE AMIGOS DEL PAÍS**

Como ha escrito Inmaculada Arias, las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País son una de las instituciones más conocidas y estudiadas por nuestra historiografía. Esta autora señala, además, lo que puede ser discutible, que la etapa más fecunda de la institución fue la comprendida entre su nacimiento y la Guerra de la Independencia.<sup>1</sup> Un botón de muestra, de lo contrario, es la importante labor desarrollada en la segunda mitad del siglo XIX, como ocurrió, por ejemplo, con la Real Sociedad Económica de Gran Canaria.<sup>2</sup> Que el interés por estas sociedades sigue presente nos lo muestra el *Congreso Internacional*.

*Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País. 240 aniversario de la constitución de la Sociedad Económica de Amigos del País de León, celebrado en 2022.* En este encuentro Antonio Martín Mesa (presidente de la Coordinadora de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País de España), impartió la conferencia, *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XXI*.

En este epígrafe nos interesa señalar someramente la figura de Campomanes (1723-1802) como artífice de la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País, siguiendo el modelo de la Sociedad Bascongada.<sup>3</sup>

Lo que nos ocupa, y de ahí el interés de la Económica de Gran Canaria por disponer de un retrato de Campomanes, es que en el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) se esboza el proyecto de creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País.<sup>4</sup> Efectivamente, si abrimos el

1 ARIAS DE SAAVEDRA (2012), nº 21: 219-220.

2 LUXÁN, Santiago de (ed.) (2003).

3 ASTIGARRAGA (2003).

4 ARIAS DE SAAVEDRA (2012): 224.

discurso en los capítulos IX, XIV, XIX y XX, nos encontramos con algunas reflexiones sobre la necesidad de crear estas sociedades, especialmente en el último de los capítulos. En el IX se hace un llamamiento a la necesidad de contar con información del mercado internacional para el desarrollo de la industria textil en nuestro país y se llega a la conclusión de que *tales comparaciones y observaciones sólo se pueden hacer por unos cuerpos patrióticos formados a imitación de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, reduciendo a experimentos y cálculos todos estos aprovechamientos y economías*. El antecedente de Bernardo Ward, el papel que debe jugar la nobleza en este impulso hacia delante de la economía, el resultado de acabar con la mendicidad y, sobre todo, la necesidad de realizar la política económica con estudios y cálculos previos forman el contenido de este epígrafe.

En el capítulo XIV, se hace otra observación sobre las Económicas que, en lo referente al fomento de la industria popular, son las que estarán preparadas para saber "lo que conviene a cada Provincia, cuáles impedimentos lo retardan y los medios seguros de removerlos

y establecer los modos sólidos que han de regir en este género de industrias".

En el capítulo XIX podemos leer, se insiste, en la necesidad de crear las Sociedades Económicas. El fomento de la industria sería imposible "si las Provincias carecen de un órgano instruido y patriótico que acomode estas y otras ideas en todo o en parte a la situación, clima, frutos, industria y población relativa de cada Provincia".

Finalmente, en el capítulo XX se traza la estructura y los objetivos de estas sociedades. En conclusión, Campomanes señala que "el modo de venir al logro de establecer la felicidad pública de una provincia es averiguar profundamente las causas físicas o políticas de su decadencia o del aumento de los ramos que se hallan en buen estado".

En Canarias, que apenas es mencionada por Campomanes, Viera y Clavijo definirá a las Económicas como "cuerpos Patrióticos [que] fuesen en cierto modo los Coadjutores y Cooperadores de la Felicidad pública". Se creaba, por tanto, con ellas un nuevo conducto por el que los pueblos podían presentar sus representaciones al rey.<sup>5</sup>

Recordemos lo que hemos escrito en otros trabajos al referirnos a las

5 VIERA Y CLAVIJO (1790/1988): 51-74.

Reales Sociedades Económicas de Canarias. Durante el mandato del obispo franciscano Cervera (1768-1777) se fundó la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria. La propuesta gubernamental de creación de estas sociedades tuvo un eco muy desigual y unos condicionantes distintos para el conjunto del archipiélago. En Gran Canaria, Tenerife y La Palma surgieron asociaciones de Amigos del País que han llegado hasta nuestros días. En Gomera y Hierro la visita pastoral del obispo (agosto-septiembre de 1776) se tradujo en la constitución también de nuevas sociedades, parece ser que con la intención de debilitar la fuerza del señor territorial. En cualquier caso, tendrán una vida muy efímera que no irá más allá de su creación. En el caso de Lanzarote y Fuerteventura, ni siquiera llegarán a formalizarse, pese a los tímidos intentos de la Real Audiencia, por la pobreza extrema de estas Islas. Desde Gran Canaria se ensayó un modelo regional, teniendo a esta institución creada de la mano del obispo como matriz, siguiendo el modelo de Madrid.<sup>6</sup>

### **ICONOGRAFÍA DE CAMPOMANES. CUANDO LAS COPIAS SE CONVIERTEN EN EL ORIGINAL. UN GRABADO NOS RESCATA EL ORIGINAL**

La iconografía del ministro asturiano puede sintetizarse en tres modelos iconográficos básicos. El que tiene su origen en Mengs y copia Bayeu, que es el retrato que consideramos canónico. El de Inza, promovido por el Claustro de la Universidad de Oviedo, que nos ha llegado gracias a la copia realizada por Vicente Arbiol a mediados del XIX. Finalmente, el modelo retrospectivo, constituido por los retratos de Eduardo Balaca y José María Galván a fines del XIX.

### **UN IMPROBABLE PRIMER RETRATO DE MENGES**

En el testamento de Pedro Rodríguez de Campomanes podemos leer que "mi retrato... hecho de mano de D. Rafael Mengs, pintor de cámara de S. M.[...] una obra digna de tan grande profesor, y una memoria que me dejó de su amistad, por la grande que mediaba entre los dos...". En la obra de Cantó, de la que tomamos la referencia del testamento, se reproduce un supuesto retrato de Campomanes, muy idealizado, de la paleta de Mengs, que no concuerda en

6 LUXÁN (1991): 29-44.



Fig. 1. Anton Raphael Mengs, Retrato del conde de Campomanes, Madrid, c. 1774-1776. Madrid, colección particular. Reproducida por Alicia M<sup>o</sup> Cantó.

absoluto con la imagen canónica que nos ha llegado del ilustrado asturiano.<sup>7</sup> Esta se debería, como ya hemos mencionado, a la copia realizada por Francisco Bayeu (1734-1795), donada por el propio Campomanes a la Academia de la Historia de la que fue director.

Cantó escribe al respecto: "Este espléndido retrato del conde de Campomanes, que hizo para él el gran Mengs posiblemente entre 1774 y 1776, es menos conocido que el más tradicional (propiedad de la Real Academia de la Historia) y fue

publicado dos veces, en las obras de Álvarez Requejo<sup>8</sup> y Jordán de Urríes.<sup>9</sup> Lo he encontrado citado en su testamento".

Con relación a este último, añade: "Lo he cotejado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, volumen de Testamentos de personajes, n. 062 (seleccionados por el benemérito don Antonio Matilla): testamento cerrado de don Pedro Rodríguez de Campomanes, de 28 de junio de 1791, con sendos codicilos de 1799 y 1801, p. 432".<sup>10</sup>

#### EL RETRATO DE BAYEU Y SUS SEGUIDORES

Un repaso a la retratística de Mengs nos inclina a pensar que el citado retrato publicado por Cantó es muy difícil relacionarlo con la paleta del pintor alemán de la Corte de Carlos III. Por todo lo cual, nos atrevemos a sugerir la tesis de que el citado cuadro de Bayeu es la copia del original de Mengs, que nosotros separamos, en paradero desconocido.

En la ficha catalográfica de la Real Academia se hace una descripción precisa del cuadro: "Obra realizada en óleo sobre lienzo por el pintor D. Francisco Bayeu, copiando una obra de Mengs. Representa al Conde de Campomanes, de más de medio

7 CANTÓ (2001): 71.

8 ÁLVAREZ REQUEJO (1954).

9 JORDÁN DE URRÍES (1975).

10 CANTÓ (2001): 77, n. 201.



Fig. 2. Retrato de Pedro Rodríguez de Campomanes por Francisco Bayeu. Óleo sobre lienzo, 1777, 129 x 96 cm. Real Academia de la Historia.

cuerpo, en pié, hacia la derecha, vestido con toga y golilla, como corresponde a su condición de Fiscal de lo Civil y Presidente del Consejo de Castilla. Ostenta la encomienda de la Orden de Carlos III, y se cubre con peluca blanca rizada.

Sostiene con la mano izquierda unos libros, sobre una mesa llena de otros y de papeles varios. Tras él, un rico sillón y un cortinaje recogido".

En los tejuelos de algunos de los libros se leen «CAMPOM/ DE/ AMORTIZ», «APÉNDICE/ LA EDUCACI/ POPULAR/ PARTE II- I», «APÉNDICE/LA EDUCACI/ POPULAR/ PARTE II y ACTAS DE LA REAL/ ACADEMIA".<sup>11</sup>

La ficha de la Academia añade que el lienzo lo regaló el propio Campomanes a la Academia en 1777, indicando que se trata de una copia hecha por Francisco Bayeu (1734-1795) a partir del original pintado por Mengs. En alguna ocasión se ha atribuido al propio Mengs.<sup>12</sup>

En los años posteriores, el retrato de Bayeu se convirtió en el modelo iconográfico de Campomanes. Es el caso del realizado por Antonio Carnicero (1748-1814), que algunos lo identifican con Alejandro,<sup>13</sup> para la catedral de Tudela. Rodríguez de Campomanes parece ser que facilitó la tramitación del expediente que convirtió a la colegiata de Tudela en Catedral en 1783, segregándose de la diócesis de

11 <https://www.rah.es/retrato-de-pedro-rodriguez-de-campomanes/> [15/04/2024].

12 CATÁLOGO (2001).

13 MARTÍNEZ IBÁÑEZ (1992).

Tarazona (*Bula ad universam agri*, 27 de marzo de 1783). En reconocimiento a su ayuda, se encargó a Carnicero el retrato que figura en la sacristía de dicha Catedral. Vallejo señala, sin embargo, que fue el cabildo municipal quién lo encargó.<sup>14</sup> El retrato sigue el modelo de Bayeu con algunas variantes. El fiscal y gobernador del Consejo de Castilla aparece retratado de cuerpo entero. El cortinaje y el terciopelo de la mesa, frente al rojo del pintor aragonés, destacan por el tono verde. La puerta entreabierta, al fondo, ofrece un escenario más abierto. La mesa, en la que además de los libros, encontramos una escribanía con el "recado de escribir", crea un ambiente de gabinete de trabajo. Campomanes ha sido ya ennoblecido, como podemos apreciar en su escudo del tapete verde que cubre la mesa. Desde su posición como gobernador del Consejo de Castilla puede que tuviese una actitud más institucional y conservadora, que justificaría su apoyo a los intereses catedralicios de Tudela.<sup>15</sup> Fernández Gracia considera que el retrato de Campomanes de la sacristía forma parte del proyecto de la "catedralidad" de la antigua Colegiata tuledana que estuvo a cargo del ca-

nónigo Ignacio Lecumberri: "la decoración de la sacristía mayor con una serie de retratos de significados prohombres que habían apoyado las tesis de la catedralidad y la creación de la diócesis de Tudela. Allí encontramos a Campomanes, la mejor pintura de la galería, firmada por Alejandro Carnicero".<sup>16</sup>

Campomanes tuvo también que ver con la creación de la *Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público*<sup>17</sup>, cuyo discurso sobre el fomento de la industria popular fue leído en la sesión de 10 de diciembre de 1774 en la tertulia "Conversación" de los ilustrados tudelanos y condujo a la creación de la sociedad, de la que fue principal impulsor el marqués de San Adrián.

La filiación del cuadro de Carnicero con el modelo de Bayeu nos parece directa, independientemente de la relación que pudo tener con González Ruiz que fuera director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como señala en el texto citado a continuación Javier Guillamón: "Su ejecución fue acordada por el cabildo de la catedral de Tudela en 1782 en agradecimiento a favores recibidos. El letrero que lleva al pie está fechado en

14 VALLEJO (1996): 102, n. 15.

15 Agradezco esta reflexión a José María Vallejo García-Hevia.

16 FERNÁNDEZ GRACIA (2006): 303-305.

17 GUIJARRO (2016): 227-230. El autor reproduce el retrato de Campomanes de la Catedral, atribuyendo su autoría a Alejandro Carnicero.

1784, año en el que Campomanes era de modo interino "gobernador del Real y Supremo Consejo de Castilla", llegando a ser su titular en 1786. Desde el punto de vista estético, Carnicero ensaya un tipo de retrato oficial ampuloso en el que sigue modelos franceses gene-

ralizados en la Corte por Antonio González Ruiz".<sup>18</sup>

La estela de Bayeu en el modo de retratar a Campomanes, la encontramos también en el pintor catalán Francesc Lacoma i Sans, (Barcelona, 1784-Madrid, 1812).<sup>19</sup> En 1802, se desplazó a Madrid, pensionado



Fig. 3. Antonio Carnicero, Retrato de Campomanes, óleo sobre lienzo, Catedral de Tudela.

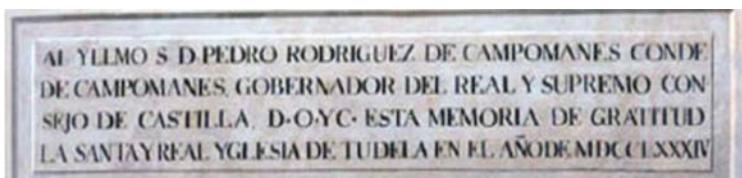


Fig. 4. Inscripción que se encuentra junto al retrato de Campomanes de la Catedral de Tudela.

18 GUILLAMÓN (2019): 48-49.

19 <https://www.racba.org/es/obra/copia-del-retrat-de-campomanes-danton-raphael-mengs/>. [09/04/2024].

por la Escuela gratuita de diseño, fundada en 1775 por la Junta de Comercio de Barcelona y, allí, estudió bajo la dirección de Salvador Maella. Según la ficha de la Academia de Barcelona, el retrato de Campomanes (1806) fue uno de los trabajos que tuvo que mandar por su pensión: "fueron las becas de pensiones donadas por la academia lo que permitieron a muchos de ellos el desplazamiento a Madrid y a otros centros europeos como Roma y París, donde principalmente se dedicaban a la copia de los grandes maestros, práctica muy usada en la época".

Desconocemos el interés del pintor catalán por el político asturiano, al

que no parece que llegase a conocer. El retrato es casi idéntico al de Bayeu, o, si se prefiere, al original de Mengs.

La Calcografía Nacional,<sup>20</sup> creada en 1789 bajo el auspicio de Floridablanca, entre su colección de *Retratos de Españoles Ilustres*, conserva uno dedicado a Campomanes, ejecutado por Fernando Selma (1752-1810) y grabado por Esteban Boix en 1819 (1774- 1828). Selma fue alumno de Francisco Bayeu y de Manuel Salvador Carmona. Lo interesante del grabado es que al pie de este aparece "Anton Raph Mengs ad vivum pinxit". Es la primera prueba documental de que existió un retrato de Mengs del



Fig. 5. Lacoma i Sans, Francesc, retrato de Pedro Rodríguez de Campomanes. Óleo sobre lienzo, 119 x 93 cm. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

20 <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/165131> [17/04/2024]



Fig. 6. Grabado del retrato de Campomanes de Fernando Selma para la Calcografía Nacional

Conde Campomanes que se corresponde con la copia de Bayeu, que era nuestra hipótesis de partida.<sup>21</sup> El grabado de Federico Navarrete y Fos, citado por Vallejo, seguiría la misma estela de Bayeu.

#### **EL MODELO ICONOGRÁFICO DE INZA**

Volviendo a los retratos, en 1770, el Claustro de la Universidad de Oviedo encargó al pintor Joaquín Inza (1736-1811)<sup>22</sup> una pintura de Rodríguez de Campomanes,<sup>23</sup> que queda fuera de la órbita del mode-

lo de Mengs/Bayeu: "Rompiendo en parte con la tradición iconográfica de Mengs, el retrato de Inza muestra a Campomanes sentado y mirando frontalmente hacia el espectador, aunque revestido igualmente con los atributos de magistrado y la cruz de la Orden de Carlos III, así como con el habitual simbolismo libresco, poniendo libros a su derecha y haciéndole sostener con la mano izquierda, apoyado oblicuamente sobre la mesa situada delante de él, su famoso Tratado de la Regalía de Amortización".<sup>24</sup>

21 <https://dadun.unav.edu/handle/10171/24865?mode=full> [17/04/2024]

22 <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/inza-joaquin/0a9b9f23-190b-461c-bc04-c7def617fdc8> [18/04/2024]

23 VALLEJO (2007): lámina IV.

24 VALLEJO (2014): 301.



Fig. 7. Copia de Vicente Arbiol (1812-1876) del retrato de Campomanes, 106x85 cm. de la paleta de Joaquín Inza (Real Instituto de Estudios Asturianos). "A la derecha en el lomo de un libro sobre la mesa V. Arviol copio. En la parte superior, una cartela con la inscripción: Illmo/D. Pedro Rod' de Campomanes/Conde de Campomanes/fundador de la sociedad/económica de Madrid y/otras del Reyno".<sup>25</sup>

Como ha escrito José M. Vallejo, un retrato al óleo de Campomanes pintado por Joaquín Inza, quedó destruido durante la Revolución de Asturias de 1934, y solo queda alguna fotografía y una copia de Vicente Arbiol depositada en el Real Instituto de Estudios Asturianos. La copia de Arbiol, que era profesor de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad, se convirtió, de este modo, en el original, aunque según algún autor su calidad sería muy inferior.<sup>26</sup>

Podemos encontrar alguna semejanza de este cuadro con el retrato de Ignacio Hermosilla, realizado

por el que fuera director de la Academia Bellas Artes de San Fernando, Antonio González Ruiz (1711-1787), con el que se formó Inza.

A Vicente Arbiol, por su parte, profesor de la Escuela de dibujo de Oviedo que patrocinaba la Económica de Amigos del País, se le encargó un nuevo retrato. La copia la presentó con un oficio en que dedicaba, esta, a la Sociedad. Fue la primera obra de la "Iconoteca" de esta institución. Según Marcos Vallare, en este caso, la copia estuvo muy lejos de alcanzar la calidad del original.

25 ACTAS de la Sociedad Económica de Oviedo (1834-1845): fol. 165. Cit. en BARÓN THALDIGSMANN (1996): 14-15.

26 MARCOS (1988): 20-21.

## OTROS MODELOS

Lejos también de la iconografía canónica del político, podemos considerar el grabado de José Jimeno (1757-ca. 1807),<sup>27</sup> que lleva en la parte superior una inscripción latina: "Jura, Magistratusque regit, sanctumque Senatum", que podemos traducir por *La jurisprudencia, gobierna la Magistratura, y el santo Senado*.

La edición del libro de Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), realizada en Madrid en 1788, en la Imprenta de Benito Cano, por Francisco García Prieto, está dedicada a Pedro Rodríguez de Campomanes y, por ese motivo, se insertó una lámina con un grabado de José Jimeno,<sup>28</sup>: "Al Illmo. Señor D. Pedro Rodríguez de Campomanes, Conde de Campomanes, Caballero de la Distinguida Orden Española de Carlos III. Señor del Coto de Campomanes, Depositario y Regidor Perpetuo de La Villa y Concejo De Tineo, Principado de Asturias,

Decano del Consejo y Cámara de S. M. y Gobernador Interino del Consejo, Subdelegado General de Penas de Cámara y Gastos de Justicia del Reyno, Superintendente de las Gracias de la Cámara, Protector de Las Obras Pías del Cardenal Belluga, Director de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reyno, y de la Real Academia de la Historia, Individuo de la Academia Española de la de Inscripciones de París, de La Sociedad de Filadelfia, Socio Fundador de la Sociedad Económica de Madrid, y otras del Reyno, etc."<sup>29</sup>

Campomanes aparece dibujado en un óvalo con su indumentaria de fiscal del Consejo de Castilla, luciendo la medalla de la Orden de Carlos III, como en otros retratos que hemos tenido ocasión de comentar. Debajo del retrato se identifica al fiscal con su obra *Tratado de amortización* y ayuda a contextualizar el cuadro, el escudo del Conde.<sup>30</sup>

27 <https://archivo.rae.es/jimeno-y-carrera-jose-antonio-1757-1807> [18/04/2024]

28 [lberoamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=18414A909D1CFA198A-965026224A8214?numfields=1&field1=docId&field1val=bdh0000086639&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=Title%3A+Republica+literaria+de+Don+Diego+Saavedra+Fajardo](https://iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=18414A909D1CFA198A-965026224A8214?numfields=1&field1=docId&field1val=bdh0000086639&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=Title%3A+Republica+literaria+de+Don+Diego+Saavedra+Fajardo) [18/04/2024]

29 <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086639&page=1> [18/04/2024]

30 MENÉNDEZ PIDAL (2003): 847.



Fig. 8. Antonio González Ruiz, retrato de Ignacio Hermosilla (1760). Óleo sobre Lienzo, 106 x 83 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 9: grabado de Campomanes por José Jimeno

### MODELOS RETROSPECTIVOS

Para finalizar esta aproximación a la iconografía de Campomanes vamos a referirnos al retrato de Eduardo Balaca y Orejas Canseco (1840-1914),<sup>31</sup> realizado en 1879, y

depositado por el Museo del Prado en el Instituto de España. Es muy parecido, asimismo, el de José María Salazar Candela (1837-1899),<sup>32</sup> que figura en el Inventario del Senado. De este modo, cerramos un

período que abarcaría casi un siglo en el que se reproduce la imagen del político asturiano. Se trata de un modelo inédito, lejos también de la propuesta Mengs/Bayeu. Su característica principal es la falta de contextualización que acompañaba a los retratos realizados en vida, o próximos, a la vida del pintor. Podemos señalar que estamos ante un cuadro de historia. La obra de Balaca fue encargada por el Museo Iconográfico Nacional y depositada después en el Museo del Prado. La documentación de esta institución se encuentra en la Biblioteca Nacional.<sup>33</sup> Nos queda la duda de cuál es el original que copia Balaca.<sup>34</sup>

El conde Campomanes aparece también retratado entre los personajes que acompañan a Carlos III en el cuadro alegórico, muy cercano a los hechos, del pintor asturia-

no José Alonso del Rivero (1781-1818), en el reparto de tierras a los colonos en la repoblación de Sierra Morena.<sup>35</sup>

Efectivamente, detrás del monarca, ataviado a la manera romana y coronado de laurel, en la parte izquierda del lienzo se encuentra Campomanes conversando con Pablo de Olavide. El carro de sol, la fama, la Beneficencia y la Agricultura, junto a los colonos que se arrodillan al paso del Rey, son los personajes que componen este abigarrado cuadro que obtuvo el primer premio del concurso convocado por la Academia de San Fernando en 1805. La intención de Rivero,<sup>36</sup> fue resaltar, junto al Rey héroe, la presencia de los dos ministros, Campomanes y Olavide, que fueron los instigadores del proceso repoblador.

31 <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/balaca-y-orejas-canseco-eduardo/2f7686e0-ab0b-4ba3-bcab-5f6a90fedb14>. [18/04/2024]

32 <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/galvan-y-candela-jose-maria/ccd-ca80f-6855-422d-8e3a-ae3b3cf8706a> [14/05/2024]

33 RODRÍGUEZ MOYA (2013): 271-296.

34 <http://cuadernosdesofonisba.blogspot.com/2017/02/iconografia-espanola-i.html> [15/05/2024].

35 <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0254> [14/05/2024]

36 MENA (2003): 232-234; SIMAL LÓPEZ y LÓPEZ ARANDÍA (2017): 9-10.



Fig.10. Eduardo Balaca, retrato de Pedro Rodríguez de Campomanes. Óleo sobre lienzo, 66 x 58 cm. Museo del Prado

### **EL RETRATO DE LÍA RIPPER DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRAN CANARIA. PROCESO DE ELABORACIÓN**

Dentro de los actos de celebración del 250 aniversario de la institución su junta directiva, a fines de 2023, decidió incorporar un retrato del político ilustrado a su Salón de Actos que acompañas, a los colgados en sus paredes, de Carlos III, el obispo Cervera, fundador de la sociedad, y el ilustre polígrafo y director durante muchos años de la entidad, José Viera y Clavijo. La apuesta fue encargar dicha obra a la pintora grancanaria Lía Ripper Soto, biznieta de la pintora Lía Tavío, que tenía en su curriculum una

meritoria especialización en la elaboración de retratos.

Se trataba de acrecentar el espíritu pedagógico que debía tener el Salón para los visitantes de la sociedad que, de este modo, podrían apreciar los rostros de los promotores de las sociedades en España. Recuérdese que Campomanes fue socio de honor de todas las sociedades, y de los de la institución grancanaria.

En definitiva, en el encargo se especificó que se trataba de una imagen del gobernador del Consejo de Castilla con algunos elementos escenográficos que nos ayudasen a crear la sensación de que el Conde estaba en persona en la sede de la



Fig. 11: José Alonso del Rivero, Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Óleo sobre lienzo, 168 x 126 cm.

Económica. Dado que queríamos también ajustarnos, en la medida de lo posible, al modelo iconográfico canónico, es decir, el que hemos denominado Mengs/Bayeu, se eligió el cuadro de Francisco Bayeu depositado en la Academia de la Historia como fuente de inspiración para la artista.

En cuanto a la técnica, color, medidas etc. se llegó al acuerdo de dar a la artista total libertad.

Una vez terminado el cuadro, a finales de febrero de 2024, el retrato se presentó en público por parte de la pintora dentro de un seminario organizado por la RSEAPGC sobre Historia del Arte y Patrimonio, coordinado por María los Reyes

Hernández Socorro. En este acto la pintora explicó el proceso de creación y composición de la obra en los siguientes términos:

#### **REALIZACIÓN DE UN BOCETO**

El término italiano *bozzetto* quiere decir sin pulir. Es la base de nuestra pintura. Es el estudio o ensayo en el que se trazan las líneas generales que tendrá nuestra obra final.

#### **ELECCIÓN DEL MODELO Y DEL SOPORTE**

La referencia que hemos utilizado, escribe Lía Ripper, es una fotografía de un retrato al óleo realizado por el pintor Francisco Bayeu copiando una obra

de Mengs. Representa a Pedro Rodríguez de Campomanes de más de medio cuerpo con un fondo determinado.

Como soporte usaremos la madera. Se procederá a preparar ésta, para seguidamente empezar a realizar el boceto sobre ella. Lijamos con lija fina tanto los bordes como la superficie para evitar imperfecciones. Quitamos el polvo y se le da una capa de tapaporos. Una vez seco, se volverá a lijar para dar una segunda capa y volver a lijar.

#### **MATERIALES UTILIZADOS**

Carboncillo o carbón vegetal en barra. Es un medio blando y fácil

de borrar con un paño. No hay necesidad de difuminos, pues no crearemos sombras, medios tonos o luces, ya que se procederá después a darle color.

#### **ENCAJADO**

Encajar es marcar, no hacer siluetas o formas. Con suaves líneas y sin haber pintado un fondo previo, se marca la parte alta de la cabeza, la parte baja del cuerpo y el ancho máximo de la figura. Con un palito se mide el alto que queremos darle a la cabeza y sabiendo ya cuantas cabezas ocupan el cuerpo, con esta referencia logramos saber el largo del cuerpo.



Fig. 12. Lía Ripper Soto: boceto para un retrato del Conde Campomanes.

Con líneas suaves se dibuja una forma sencilla de la cabeza y el pelo. Se busca donde situar cejas, ojos, nariz y boca. No me obsesiono en buscar el parecido. Se trazan también las líneas básicas del traje y las manos.

### **PROCESO DE COLOR**

Paleta compuesta por los siguientes colores acrílicos: Blanco de Titanio, amarillo, magenta y azul cian. Un representante de cada uno de los primarios: ocre amarillo, carmín y azul ultramar. También añadido siena y sombra tostada más negro marfil.

Primera mancha general con pocos tonos en acrílico. No es recomendable comenzar detallando partes individuales como un ojo, boca, una mano etc. Se decide comenzar a pintar la figura sin manchar el fondo primero.

El acrílico se utiliza como base para luego completar el trabajo en óleo.

### **PROCESO ESCENOGRÁFICO**

Un pequeño avance. Se ha completado un poco más la toga y coloreado suavemente la cruz de la Orden de Carlos III. Suaves trazos a carbón de la ventana al fondo.



Fig. 13. Lía Ripper Soto.  
Encaje del retrato de  
Pedro Rodríguez de  
Campomanes.



Fig. 14. Lía Ripper Soto: proceso de color del retrato de Pedro Rodríguez de Campomanes.



Fig. 15. Un pequeño avance. Hemos completado un poco más la toga y coloreado suavemente la cruz de la Orden de Carlos III. Suaves trazos a carbón de la ventana al fondo.



Fig. 16. Lía Ripper Soto: comienzo de la escenografía del cuadro

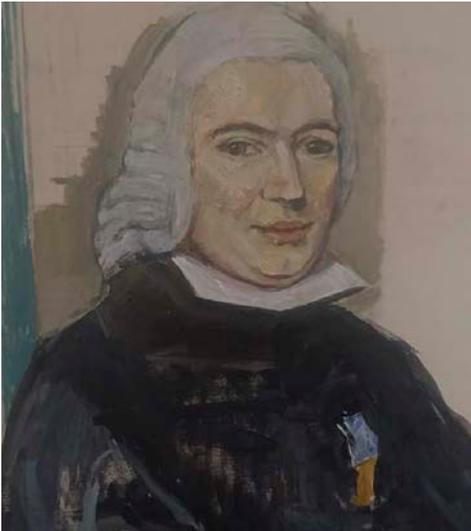


Fig. 17. Prueba a manchar el fondo que rodea la cabeza.



Fig. 18. decisión de incorporar al cuadro el balcón del Salón de Actos.



Fig. 19. decisión de incorporar al cuadro el balcón del Salón de Actos.



Fig. 20. detalle de la medalla de Carlos III abocetada



Fig. 21. La obra más avanzada. Se cubre más el fondo y se avanza en varios detalles como la cruz y elementos de la derecha, libros, mesa con tapete. Se comienza a dibujar el cuadro del Obispo Cervera a la derecha. Un cuadro dentro del cuadro.



Fig. 22. Se comienza a dar color al cuadro del obispo. Mancha suave y diluida.



Fig. 23. Se procede a manchar el traje del obispo.

#### CUADRO FINALIZADO



Fig. 24. Lía Ripper Soto. Retrato de Pedro Rodríguez Campomanes. Óleo sobre tabla. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ REQUEJO, Felipe (1954), *El Conde de Campomanes. Su obra histórica*, Oviedo, Gráficas Summa.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada (2012), "Las Sociedades Económicas de Amigos del País: proyecto y realidad en la España de la Ilustración", *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 21, pp. 219-245.
- ASTIGARRAGA, Jesús (2003), *Los ilustrados vascos. Ideas, instituciones y reformas económicas en España*, Barcelona, Crítica.
- BANGO, Isidro y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2019), *Floridablanca. La sombra del rey*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (1996), *Catálogo de pinturas, dibujos y grabados*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
- BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel (1982), *El pensamiento socio-económico de Campomanes*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
- CANTÓ, Alicia M<sup>o</sup> (2001), *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de don Manuel de Villena Moziño (1791-1794)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CATÁLOGO (2001), de la exposición Tesoros de la Real Academia de la Historia.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2006), "Planos, proyectos y artistas durante los siglos del barroco", en *La Catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 287-315.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2014), "La pintura del siglo XVIII", en *El Arte Barroco en Navarra* (coord. Ricardo Fernández Gracia), Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 275-391.
- GUILLAMÓN, Javier (2019), *Floridablanca. La sombra del Rey*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- GUIJARRO SALVADOR, Pablo (2016), *El espíritu ilustrado en Navarra. Los marqueses de San Adrián y la Real Sociedad Tudelana de los Deseosos del Bien Público*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- JORDÁN DE URRÍES, Ramón (1975), *Cartas entre Campomanes y Jovellanos. Documentos del Archivo de Campomanes*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LÓPEZ ARANDIA, M<sup>o</sup>. A. (2015), "Imágenes del poder regio. El caso de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena", en Iglesias Rodríguez, J. J.; Pérez García, R. M. y Fernández Chaves, M. F. (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 3091-3108.
- LUXÁN, Santiago de (1991), "El proceso de fundación de las Sociedades Económicas de Canarias 1776-1778, el caso de Fuerteventura y Lanzarote. Algunas considera-

ciones”, *Tebeto Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº 4, pp. 29-44.

LUXÁN, Santiago de (ed.) (2003), *La economía canaria en la segunda mitad del siglo XIX. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria.

LLOMBART, Vicente (1992), *Campomanes: economista y político de Carlos III*, Madrid, Alianza.

MARCOS VALLAURE, Emilio (1988), *Personajes asturianos. Retratos para la historia (1750-1936)*, Museo de Bellas Artes de Asturias.

MARTÍNEZ IBAÑEZ, María Antonia (1992), “Antonio Carnicero Mancio, pintor de cámara de Carlos IV”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo V: 9, Revista virtual de la Fundación Universitaria.

MATEOS DORADO, Dolores (coord.) (2003), *Campomanes. Doscientos años después*, Universidad de Oviedo / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.

MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (2003), “D. Pedro Rodríguez de Campomanes”, *Hidalguía*, nº 301, pp. 841-847.

MENA MARQUÉS, M. B. (2003), “José Alonso de Rivero. Carlos III funda las colonias de Sierra Morena”, en González, M. J. (comp.), *Campomanes y su tiempo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano / Cajastur / Correos y Telégrafos, pp. 232-234.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pe-

dro (1774), *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, Imprenta Sancha.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2013): “La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder”, en *Las artes y la arquitectura del poder* (coord. por Víctor Mínguez), Castellón, Universitat Jaume I, pp. 271-296.

SEGURA MONEO, Julio Ramón (2000), *El Palacio decanal de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes y LÓPEZ ARANDÍA, M<sup>a</sup> Amparo (2017), *Obra invitada: Fuero 250 (1767-2017). La fundación de las Nuevas Poblaciones en la provincia de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José M<sup>a</sup> (1996), *Campomanes y la acción administrativa de la Corona (1762-1802)*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José M<sup>a</sup> (1996), “Campomanes, la biografía de un jurista e historiador” (1723-1802)”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº 3, pp. 99-176.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José M<sup>a</sup> (1997), *La monarquía y un ministro. Campomanes*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José María (2007), *Los Campomanes, una familia de hidalgos asturianos al servicio de la Monarquía (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Fundación Cultural de la Nobleza Española.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José M<sup>a</sup> (2014), "Historia del Derecho en la Universidad de Oviedo", en Coronas, Santos M. (coord.), *Historia de la Facultad de Derecho de la Universidad de Oviedo (1608-2008)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

VIERA Y CLAVIJO, José de (1790), *Oración fúnebre de nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos Tercero*. [Introducción y notas de Enrique Romeu Palazuelos (1988)], La Laguna-Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, pp. 51-74.

VILLENA, Elvira (1993), "Catálogo de la obra dibujada y grabada por Fernando Selma", en Fernando Selma, *El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Madrid, Calcografía Nacional, pp. 70-72.

# ¿MUJERES TRAVESTIDAS, HEROÍNAS O PIRATAS?: UNA COMPARACIÓN ENTRE ANNE BONNY, MARY READ Y HANNAH SNELL A TRAVÉS DE LA LITERATURA Y EL GRABADO EN EL SIGLO XVIII

## CROSS-DRESSING WOMEN, HEROINES OR PIRATES?: A COMPARISON BETWEEN ANNE BONNY, MARY READ AND HANNAH SNELL THROUGH LITERATURE AND ENGRAVING IN THE 18TH CENTURY

**JUDIT ECHEVARRÍA HERNÁNDEZ**

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

**MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO**

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

### RESUMEN

Desde finales de la pasada centuria las piratas Anne Bonny y Mary Read han formado parte de una larga tradición de mujeres en el mar que han compartido rasgos elementales como el travestismo y la violencia. En aras de demostrar la singularidad de las piratas frente a otros personajes de este colectivo hemos realizado una comparación entre estas y Hannah Snell, la mujer soldado más notable del siglo XVIII. Para ello hemos analizado las obras que contienen las biografías de los tres personajes, que son *A General History of the Pyrates* y *The Female Soldier*, así como algunos de los grabados que las representaron en la centuria. De esta manera, hemos comprobado que las piratas encarnaron, aunque de manera no intencionada, un modelo de feminidad basado en una inusual libertad proporcionada por su singular barco y tripulación, opuesto al rígido papel masculino que Hannah Snell tuvo que adoptar como soldado de Inglaterra.

**Palabras clave:** mujer pirata, travestismo, Inglaterra, biografía, grabado.

Artículo desarrollado gracias a la financiación obtenida a través de las Ayudas del programa predoctoral de formación del personal investigador dentro de programas oficiales de doctorado en Canarias (Convocatoria 2021), de la Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo del Gobierno de Canarias, cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

## ABSTRACT

Since the end of the last century, the pirates Anne Bonny and Mary Read have been part of a long tradition of women at sea who have shared elemental traits such as transvestism and violence. In order to demonstrate the singularity of these pirates in contrast to other characters in this group, we have made a comparative analysis between them and Hannah Snell, the most notorious female soldier of the 18<sup>th</sup> century. Therefore, we have analyzed the biographies of these three characters, which are *A General History of the Pyrates* and *The Female Soldier*, as well as some of their engravings in the century. In this way, we have concluded that the female pirates embodied, unintentionally, a model of femininity based on an unusual freedom provided by their unique ship and crew, opposed to the rigid masculine role that Hannah Snell had to embrace as a soldier of England.

**Keywords:** female pirate, cross-dressing, England, biography, engraving.

## RESUM

### ¿DONES TRAVESTIDES, HEROÏNES O PIRATES? UNA COMPARACIÓ ENTRE ANNE BONNY, MARY READ I HANNAH SNELL A TRAVÉS DE LA LIERATURA I EL GRVAT DEL SEGLE XVIII

Des de finals de la passada centúria les pirates Anne Bonny i Mary Read han format part de una llarga tradició de dones al mar que han compartit trets elementals com el transvestisme i la violència. Per demostrar la singularitat de les pirates davant d'altres personatges d'aquest col·lectiu hem fet una comparació entre aquestes i Hannah Snell, la dona soldat més notable del segle XVIII. Per això hem analitzat les obres que contenen les biografies dels tres personatges, que són *A General History of the Pyrates* i *The Female Soldier*, així com alguns dels gravats que les van representar a la centúria. D'aquesta manera, hem comprovat que les pirates van encarnar, encara que manera no intencionada, un model de feminitat basat en una inusual llibertat proporcionada pel seu singular vaixell i tripulació, oposat al rígid paper masculí que Hannah Snell va haver d'adoptar com soldat d'Anglaterra.

**Paraules clau:** dona pirata, transvestisme, Anglaterra, biografia, gravat.

El pirata de la Edad de oro (entre la segunda mitad del siglo XVII y las dos primeras décadas del XVIII) es, con toda probabilidad, uno de los personajes más glorificados de los últimos 300 años. Barbanegra, William Kidd, Bartholomew Roberts e, incluso, personajes imaginarios como el capitán Flint o Jack Sparrow, son ejemplos por antonomasia de aquellos que formaron parte de su oficio en la gran era de la navegación. Por supuesto, entre las figuras que Charles Johnson incluiría en su célebre *A General History of the Pyrates* también se encuentran las de dos mujeres: Anne Bonny y Mary Read. Sus historias, como las de sus compañeros, sobrevivieron a través de los siglos formando parte de obras biográficas que se publicaban y reformulaban continuamente a merced de la floreciente cultura del entretenimiento inglesa y norteamericana. Llegado el siglo XX y en el marco de una historia más social, que hacía hincapié en la figura del pirata, su cultura y las concepciones populares en torno a este, las piratas experimentaron un cambio en el mundo académico y dejaron de aparecer simplemente

en meros relatos biográficos. Se empezaron a rescatar, por otro lado, algunos personajes que ponían de manifiesto la importancia que la mujer había tenido en el mar, contándose Bonny y Read entre balleneras, soldados y esposas e hijas de capitanes, por poner algunos ejemplos. Sus figuras, como las demás, habían invadido un espacio masculino en épocas que reservaban un papel muy distinto a las mujeres. Además, había una característica que parecían compartir con muchas de ellas, especialmente con las que habían irrumpido en el ámbito militar: el travestismo. Vestirse con ropas de varón y hacerse pasar por hombres es algo que tuvieron que poner en práctica para llevar a cabo las hazañas por las que hoy se las recuerda, y que de alguna manera fue trascendental en su desarrollo personal como mujeres.

Partiendo de una base en la que yacen entremezcladas soldados y piratas indistintamente dentro del amplio espectro del travestismo femenino, hemos querido averiguar hasta qué punto podemos hablar de un relato común. Es decir, cuáles son los aspectos específicos en los que las historias y las figuras de Bonny y Read coinciden o difieren de otras mujeres travestidas en el mar en la centuria. Para llevar a cabo esta comparación hemos centrado la atención en Hannah Snell como gran representante de las *female soldiers* o mujeres soldado en el siglo XVIII. Este es un personaje

no muy posterior en el tiempo a las piratas, de origen inglés, de procedencia humilde, versada en la mar y con una popularidad en su época tanto o más pronunciada que la que tuvieron las piratas de Johnson. De hecho, otra de las razones que respalda nuestra elección es que Snell también contó con una obra propia en la que se relataron sus peripecias: *The Female Soldier*. Desde principios de siglo en Inglaterra se publicaron a gran escala y a precio rentable los relatos de vida de personajes que eran controvertidos por algún motivo. En muchas ocasiones eran criminales, como es el caso de *A General History of the Pyrates*, de cuyas biografías interesaba resaltar las muertes y delitos varios, los castigos o cualquier acción que se considerase prohibida o reprochable desde el punto de vista moral. Todo ello no solo respondía al objetivo de los editores de obtener rédito económico, aprovechando la demanda de un público morbosos o asustadizo, sino también de aleccionar a la población presentándole el fatal destino que le aguardaba en caso de querer emprender el sendero del crimen. En este sentido, el relato de Snell, aunque firmemente contrapuesto a la ilegalidad, presenta la misma estructura y recurre a las mismas fórmulas que la biografía criminal, destacando la transgresión llevada a cabo por su protagonista. Por esta y las anteriores razones, tanto el relato de las piratas como el de

Hannah Snell, que responden a un mismo contexto sociocultural y temporal, se han prestado a establecer de forma más acertada una comparación entre ellos.

En este artículo presentamos en primer lugar las figuras de Hannah Snell, Anne Bonny y Mary Read teniendo en cuenta lo que de ellas se cuenta en *A General History of the Pyrates* y en *The Female Soldier*. Se trata de un apartado descriptivo, en donde planteamos a partir de esta literatura sus orígenes, ámbito de actuación, características y motivaciones personales, útiles para interpretar posteriormente lo que desde un punto de vista visual se ha querido representar en sus grabados. En el caso de las piratas hablamos de tres ilustraciones: una contenida en la segunda edición en inglés de la obra de Charles Johnson, publicada en 1724, y dos en *Historie der Engelsche Zeeroovers*, la primera edición en holandés publicada un año más tarde. De Hannah Snell hemos seleccionado dos: la que acompañara a la primera edición de su biografía en 1750 y un retrato independiente del mismo año grabado por John Faber el joven. Como siguiente paso esbozamos un análisis formal de estas representaciones en el que quedan claras las estructuras de las composiciones, así como los elementos iconográficos asociados a ellas.

Por último, concluimos este artículo planteando un análisis comparativo propiamente dicho, en el que ahon-

damos en el trasfondo de nuestros sujetos de estudio y ponemos de manifiesto las similitudes y diferencias existentes entre ellas. Confrontamos no solo lo que se desprende de la narrativa escrita, sino también lo que se refleja en los grabados, de tal manera que incidimos en el sentido y objetivo que persiguen y en si ayudan o no a potenciar el mensaje proyectado en la narrativa a la que acompañan. El grabado se presenta así no como un mero acompañamiento o adorno en la literatura, sino como una fuente con valor propio, que normalmente intensifica un mensaje determinado gracias a su mayor efectividad como transmisor de la cultura entre una población iletrada, todavía considerable en la Inglaterra de principios del siglo XVIII.

### **ANNE BONNY Y MARY READ EN *A GENERAL HISTORY OF THE PYRATES***

*A General History of the Pyrates* ha sido la obra de cabecera de muchos historiadores a lo largo de los siglos desde que se publicara en Londres en 1724.<sup>1</sup> Es un compendio de biografías repartido en dos volúmenes dedicado a los piratas más prominentes de la Edad de oro, escrito mientras sus protagonistas aun navegaban por el Caribe, el Atlántico y los Mares del sur. Su autor, oculto tras el pseudónimo de Charles Johnson,<sup>2</sup> aprovechó el particular contexto de principios de siglo para publicar una obra que se convirtió en éxito de ventas inmediato en un momento en el que las formas de entretenimiento, así como el propio concepto y visión del crimen, estaban experimentando grandes cambios en Inglaterra.<sup>3</sup>

La cultura escrita jugó un papel fundamental en la glorificación y de-

- 1 JOHNSON, Charles (1724), *A General History of the Pyrates, from Their First Rise and Settlement in the Island of Providence, to the present Time*, Thomas Warner, Londres, 2<sup>a</sup> ed.
- 2 Desde principios del siglo XX existe un intenso debate en torno a la identidad del autor. La hipótesis más aceptada en la actualidad es que fue Daniel Defoe el que escribió *A General History of the Pyrates*, siendo esto propuesto y defendido por John Robert Moore en la década de 1930 y refutado por Furbank y Owens en 1988. Véanse MOORE, John R. (1939), *Defoe in the Pillory and Other Studies*, Indiana University, Bloomington, y FURBANK; Philip N. y OWENS, William R. (1988), *The canonisation of Daniel Defoe*, Yale University Press, New Haven.
- 3 Si bien no hay estudios específicos sobre el éxito de ventas inmediato de Charles Johnson sí existen datos que nos han permitido llegar a esta conclusión. A la primera edición de la obra en 1724 le siguió rápidamente una segunda, así como una traducción al holandés un año más tarde. Al margen de esto, hemos podido recopilar más de una decena de obras entre 1724 y 1790 que hemos identificado como otras ediciones de la original o como plagios que ni siquiera hacen mención expresa de Johnson como autor. Entendemos, entonces, que la decisión de publicar sistemáticamente estas obras respondía a un interés popular notable del que los distintos autores y editores no dudaron en sacar rédito económico lanzando al

monización del crimen en las urbes a partes iguales, sirviendo la obra de Johnson y muchas otras como distracción para ricos y pobres, además de como aliciente y herramienta para la alfabetización. En este último caso se trató, más bien, de una peligrosa vía de escape para aquellos que vivían hacinados en las ciudades, sometidos a duras condiciones laborales y recompensados con exiguos salarios. Y es que la obra se alza, entre otras cosas, como crítica a un sistema colonial corrupto que había dejado que el crimen se expandiera sin control por el Nuevo Mundo. En consecuencia, no en pocas ocasiones los piratas son retratados por Johnson como víctimas de las circunstancias, provocando que los receptores de sus historias, probablemente en la misma situación de miseria, simpatizaran con los criminales.<sup>4</sup>

La obra destaca por seguir los patrones típicos de este tipo de literatura a la hora de estructurar las historias y de presentarlas al lector. Vemos en la portada un título extenso, con palabras clave que

remiten al contenido criminal de la publicación y que resaltan por su mayor tamaño y por el uso de mayúsculas: *history* y *pyrates*. De la misma forma, destacan los nombres de Mary Read y Anne Bonny por encima de cualquier otro pirata. En el interior se presentan una por una las vidas, aventuras y fechorías de diferentes personajes, empezando por sus orígenes y por cómo se convierten en criminales. Acto seguido se relatan sus aventuras conocidas o más significativas, acompañadas en muchas ocasiones por descripciones físicas o del temperamento del capitán pirata en cuestión y por descripciones de la geografía de los lugares que frecuentaban estas figuras, así como de las gentes y costumbres con las que se topaban.

No pasa desapercibido el hecho de que todos los personajes contemplados en la obra son capitanes, a excepción de Bonny y Read. Johnson no desaprovecha la oportunidad de explotar unos personajes, si no atípicos, al menos transgresores en su época, ahondando más en sus historias que en la de otros

mercado las mismas historias repetidamente a lo largo y ancho de la centuria. Todo ello en sintonía con las publicaciones que con el tiempo pasaron a formar parte del amplio espectro de la 'literatura criminal' (las biografías en el *The Newgate Calendar*, los procesos judiciales de Old Bailey, panfletos sobre juicios, condenas, muertes y últimas palabras de los criminales, etc), y que probablemente sirvieron como fuente a Johnson, que no solo escribió sobre piratas, sino sobre otros muchos delinquentes. Para profundizar en el porqué de la atracción y simpatía por las figuras criminales en el siglo XVIII véase GONZÁLEZ, Daniel (2002), "The culture of crime: representations of the criminal in eighteenth-century England", Tesis Doctoral, Louisiana State University.

4 SHOEMAKER, Robert B. (2020), "Sympathy for the Criminal: The Criminal Celebrity in Eighteenth-Century London", *Crime, History & Societies*, vol. 24:1, pp. 5-28.

piratas. La causa, entendemos, es la que expusiera el autor en otra de sus obras publicada en 1742: "We are so particular in the Lives of these two Women, purely on Account of their Sex: Otherwise, as they did not rise to Command, we should not have mention'd them, except in the List of condemn'd Persons".<sup>5</sup> Así pues, esta es la explicación que Johnson se vio forzado a recalcar en caso de que las insólitas historias de Bonny y Read incitaran a pensar en sus figuras como producto de la imaginación de su autor.

Las biografías de Bonny y Read no son tan extensas como podría pensarse, contando la primera con apenas ocho páginas y la segunda con nueve. De hecho, hay gran cantidad de detalles que carecerían de sentido si no se completasen con lo que el autor amplía en el segundo volumen de su obra o con lo que cuenta en la biografía de John Rackam, por ejemplo.<sup>6</sup> Aun así, hay cuestiones de las que Johnson no da cuenta alguna, como el momento exacto en el que ambas mujeres se convierten en piratas, cuándo llega Bonny a Nassau, cuánto tiempo transcurre hasta que Read se une a la tripulación, cuál es la relación que tienen con otros

piratas y qué pasó realmente con Anne Bonny si, como dice su biógrafo, es cierto que logró burlar a la muerte. Comencemos, pues, presentando a nuestras protagonistas.

La primera en ser mencionada es Mary Read. Esta había nacido en Inglaterra como hija ilegítima de una mujer que había engañado a su esposo y que, tras perder a su primogénito varón, decidió hacer pasar a Mary por su hermano recién fallecido. De esta manera, podía continuar beneficiándose de la renta que por él percibía de su suegra. Dicha estrategia se extendió hasta que la anciana falleció, momento en el que Mary comenzó a trabajar como limpiabotas para ganarse la vida, aun bajo identidad masculina. Posteriormente, decidió servir como soldado de infantería y caballería en Flandes, valiéndose de las ropas de hombre a las que ya estaba acostumbrada, hasta que se enamoró de su compañero y contrajo nupcias con este tras revelar su verdadera identidad. Durante un tiempo trabajó en una casa de comidas que había abierto con su marido, hasta que este falleció y ella, impulsada por la poca clientela que dejó tras de sí la Paz de Rijswijk y por el escaso trabajo como soldado

5 "Somos tan particulares en la vida de estas dos mujeres, simplemente por su sexo: de lo contrario, como no ascendieron al mando, no deberíamos haberlas mencionado, excepto en la lista de personas condenadas". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 169.

6 JOHNSON, Charles (1728), *The History of the Pyrates, Containing the Lives of Captain Misson [...]*, T. Woodward, Londres, vol. 2, pp. 284-289.

en tiempos de paz, se aventuró a embarcar hacia las Américas.

En algún momento indeterminado de la travesía su barco fue asaltado por la tripulación de John Rackam, que le dio la opción de unirse a ellos viendo que era un compatriota inglés. Tras aceptar, Anne Bonny, que ya estaba a bordo del barco y pensando que ella era un muchacho, quedó prendada de Mary hasta tal punto que esta tuvo que desvelarle que era una mujer. A partir de entonces tanto Bonny como Rackam, que era su amante, fueron conocedores del secreto, así como el joven del que Mary se enamoró no mucho tiempo después en el barco y con el que quiso contraer nupcias. Tanto es así que incluso se batió en duelo a espada y pistola con un camarada que lo había ofendido para que él no corriera peligro alguno. Sin embargo, no tardaron mucho en ser apresados y llevados a juicio, donde Mary rogó para que la exculparan alegando estar embarazada. Por desgracia, durante el juicio se reveló que ella en realidad, aunque convertida en pirata tras ser apresada por Rackam, se mostró orgullosa y defensora de su profesión en alguna ocasión, alardeando de la valentía y la honestidad de los de su oficio. Es por esta razón por la que sería

ejecutada como el resto de sus compañeros una vez diera a luz.<sup>7</sup>

Anne Bonny, por su parte, había nacido en Irlanda también como hija ilegítima. Su padre, abogado casado con una dama de cierta posición social, engañó a su esposa y tuvo una hija con su sirvienta, aprovechando las prolongadas ausencias de su cónyuge, afligida por una grave enfermedad. A pesar de que su esposa lo perdonó, este insistió en hacerse cargo de su hija bastarda a escondidas de su familia y de sus vecinos, instalando en su propia casa a su amante y a Bonny, disfrazada con ropas de niño. Sin embargo, esta tapadera no se prolongó mucho en el tiempo, ya que tanto su esposa como su madre acabaron descubriendo el ardid y retirándole el sustento económico que tan cómodamente permitía vivir al padre de Bonny. Además, las habladurías de los vecinos terminaron de convencer al abogado para mudarse a Carolina, donde se dedicó al comercio y adquirió una plantación muy fructífera.

En el Nuevo Mundo Anne, como hija ahora reconocida por su padre, vivió con su madre hasta que esta falleció poco después de llegar. La joven creció con un temperamento impetuoso, algo que la impulsó a casarse con un marinero

7 Véase la biografía completa de Mary Read. JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, pp. 157-165.

al que su padre desaprobaba. Y fue esta la causa de que Bonny fuera expulsada de su casa y de que marchase a Nueva Providencia en busca de un mejor porvenir. Allí fue donde conoció a Rackam, el capitán pirata del que quedó prendada y que le trajo no pocos problemas con su esposo y con las autoridades de la isla. Aunque Johnson no especifica fechas de nacimiento ni ofrece apenas ninguna referencia cronológica, por lo que cuenta de Rackam sabemos que este llegó a Nassau en 1719 y que tras conocer a Bonny se embarcó como corsario para conquistarla con sus riquezas. De hecho, intentó ofrecer dinero a James Bonny para que dejara libre a su esposa y pudiera marchar con él, hecho que llegó a oídos de Woodes Rogers, gobernador de la isla, y que lo enfureció de tal manera que amenazó con encarcelarlos. Finalmente, Bonny y Rackam lograron escapar de la isla a bordo de un barco con algunos hombres, después de lo cual se dedicaron a saquear en las Bahamas y sus alrededores hasta que Anne quedó embarazada. Ante este imprevisto Rackam la dejó en Cuba para que unos amigos suyos cuidaran de ella y, aunque Johnson no especifica nada de la criatura, se entiende que allí dio a luz y descansó hasta que el capitán la mandó buscar para que

regresase al barco. A partir de aquí el autor incide en que la tripulación de Rackam acepta el perdón real ofrecido por la Corona británica, pero que continúa saqueando los mares, una tarea en la que Anne destacó sobremanera junto a su compañera Mary. De ellas advierte que fueron las más decididas y valientes entre sus camaradas, las únicas que se mantuvieron firmes en el puente de mando el día en que se produjo su captura.

A pesar de todo, la pirata no pudo evitar ser condenada junto al resto de sus compañeros, sobre todo, como bien se encarga de subrayar Johnson, dada la desagradable circunstancia de haber abandonado a su esposo para huir con otro hombre. Ante esto, ni siquiera los influyentes amigos de su padre podrían haberla ayudado. En cualquier caso, tras haber alegado también estar embarazada y permanecer en prisión hasta alumbrar a su criatura, la condena no se llegó a ejecutar y Anne Bonny desapareció de la faz de la Tierra tan misteriosamente como apareció en los anales de nuestra historia.<sup>8</sup>

8 Véase la biografía completa de Anne Bonny, JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, pp. 165-173; y JOHNSON, (1728), *The History of the Pyrates*, vol. 2, pp. 284-289.

### **LOS GRABADOS DE ANNE BONNY Y MARY READ EN *A GENERAL HISTORY OF THE PYRATES***

La primera representación visual que se hace de la mujer pirata de la Edad de oro y, que sepamos, de una mujer pirata en la Edad Moderna, es la que acompaña a la primera y segunda edición de *A General History of the Pyrates*. Se trata de un grabado de 11,5 centímetros de alto y 17,7 de ancho realizado por Benjamin Cole, un importante grabador inglés que, casualmente, también sería el encargado de ilustrar la biografía de Hannah Snell. En el caso de las piratas, puede leerse la inscripción 'B. Cole sculp' en la esquina inferior derecha del grabado, en la página 157 de la segunda edición publicada en Londres por T. Warner en 1724. A modo de leyenda vemos escrito "Anne Bonny and Mary Read convicted of Piracy Novr. 28th. 1720 at a Court of Vice Admiralty held at St. Jago de la Vega in the Island of Jamaica", indicando qué personajes están siendo representados y dónde y cuándo se las juzgó.<sup>9</sup>

Cole era el grabador oficial de la Gran Logia de Francmasones, espe-

cializado en arquitectura, pero responsable de cientos de grabados en los que representó a variados personajes, desde reinas y nobles personalidades de su época, como lo fue el primer duque de Marlborough, hasta los criminales más famosos e infames del momento.<sup>10</sup> Así, no es extraño que entre ellos también se incluyesen los piratas, a los que es poco probable que Cole conociera en persona. Por esta razón, para representarlos seguramente se basaría tanto en lo que Johnson escribió de ellos como en los grabados que décadas atrás habían retratado a los bucaneros en la obra de Alexander Exquemelin,<sup>11</sup> no reflejando estas imágenes los rasgos físicos reales de los piratas.

El de Bonny y Read, a pesar de ser un grabado peculiar en tanto que es el único en el que se representan juntos a dos piratas en el siglo XVIII, sigue la misma dinámica que el resto de los retratos de esta índole en la centuria (figura 1). La composición de las escenas es prácticamente la misma en cada caso: un personaje ataviado con su correspondiente vestimenta y armas, posando frente al espectador a la orilla del mar

9 "Anne Bonny y Mary Read condenadas por piratería el 28 de noviembre de 1720 en un Tribunal del Vicealmirantazgo celebrado en St. Jago de la Vega en la Isla de Jamaica". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 157.

10 "Benjamim Cole", The British Museum [Consultado 27-10-2023]. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG23202?id=BIOG23202&page=1#page-top>

11 En este sentido véase, por ejemplo, el grabado de Bartolomeu Português en EXQUEMELIN, Alexander O. (1678), *De Americaensche Zee-Roovers*, Jan ten Hoorn, Amsterdam, p. 40.



Fig. 1. Anne Bonny y Mary Read (*A General History of the Pyrates*, 2<sup>a</sup> ed., 1724). [Tomado de ejemplar digitalizado de la Boston Public Library].

en algún lugar paradisiaco, según se desprende de la vegetación y el mar en calma, acompañado por uno o varios barcos que reposan al fondo.

Las dos piratas se retratan de esta guisa, a la orilla del mar, en una playa indeterminada y con tres barcos de fondo. La vegetación y, sobre todo, los navíos forman parte de los atributos o marcadores plásticos de estos personajes, bien sean balandras o embarcaciones de mayor tamaño. Por otro lado, la vestimenta que lucen, sus armas y cómo las portan también forman parte del repertorio. Ambas van ataviadas con una chaqueta de abotonadura central completamente cerrada que cae hasta la cadera, de mangas anchas y cerrada en puño en las

muñecas, un pantalón ancho hasta los tobillos, un pequeño pañuelo anudado al cuello a modo de corbata y unos zapatos de punta cuadrada con un pequeño tacón, que sustituyeron a las botas altas de la primera mitad del siglo XVII.<sup>12</sup>

Se trata, en realidad, del atuendo que utilizaría la mayoría de los piratas, como también lo hacían los marineros comunes, fabricado en lino. Esta no es una cuestión baladí, pues todos los piratas retratados en el siglo XVIII son capitanes cuyo código de vestimenta presenta un mayor grado de sofisticación y lujo, siendo el máximo exponente Bartholomew Roberts con su casa bordada, tricornio emplumado y su cruz de diamantes.<sup>13</sup> Bonny y Read son la excepción, pues no

12 VVAA (2019), *Moda: Historia y Estilos*, DK, España, p. 130.

13 JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 258.

eran capitanes, así como Barbanegra, cuyo carácter diabólico se intentó expresar visualmente con ropas más sencillas ya próximos a la mitad de siglo.<sup>14</sup> Así pues, también subrayamos el elemento que las une de forma inequívoca con el sexo femenino. Podría pensarse en la larga cabellera, pues ningún pirata se representa con tal longitud de cabello, a excepción de los que portaban peluca, pero es la cofia lo que las delata como mujeres a simple vista. Este es un gorro que va pegado a la cabeza, más asociado a mujeres que a hombres y típico de la sobriedad protestante de la Inglaterra del siglo XVII.

En cuanto a las armas, observamos también elementos recurrentes en otros grabados, como lo son el tahalí, las pistolas de mecha, los alfanjes y las hachas de guerra. En el primer caso, no se trata realmente de un arma, sino de una pieza utilizada para enfundar las pistolas o sujetar la espada. Era una banda de tela que se colocaba de forma diagonal a la altura del pecho, desde el hombro hasta la cintura, cruzando también la espalda por detrás. En él se guardaban las tan características pistolas de mecha asociadas a los piratas, armas cortas de avancarga construidas en metal y madera que solo se utilizaban una vez en combate, siendo imprescindible recurrir a la espada en la lucha cuerpo a cuerpo dado el único tiro del que dis-

ponían. En realidad, lo que portan Mary Read y Anne Bonny son alfanjes, con hoja curva a diferencia de la espada, cuyas guarniciones tienen en este caso ambos bordes curvados hacia la hoja o solo uno, denominándose este último modelo empuñadura valona. Asimismo, las hachas de guerra que sostienen en la mano son típicas de la época, con una hoja principal y dos púas, una a modo de estoque y otra en el lado opuesto a la hoja.

En lo que a posturas y comportamiento de los personajes se refiere vemos cómo aparecen en un primer plano, la una junto a la otra, aunque mirando en direcciones opuestas. Bonny se representa a la izquierda, si seguimos el orden de nombres que presenta la leyenda, levantando su alfanje y su hacha con expresión huraña, como si estuviera encolerizada con alguien que queda fuera del campo visual del espectador, pero muy cerca de ella. Sus piernas refuerzan la idea de ese estado de alerta, muy separadas entre sí. Mary Read, en contraposición, empuña el hacha de guerra muy cerca de su cuerpo y mantiene guardado su alfanje con una expresión sosegada que dirige a algo o alguien fuera de la escena.

La quietud que se respira en el grabado de Benjamin Cole, con un movimiento apenas perceptible en el ligero contrapposto de las figuras, contrasta sobremanera con los aguafuertes que acompañan a las

14 JOHNSON, Charles (1742), *A General and True History of the lives and actions of the most famous Highwaymen, Murderers, Street-Robbers [...]*, Robert Walker, Birmingham, p. 150.

historias de Bonny y Read en la edición en holandés de los hermanos Uytwerf (figuras 2 y 3). En esta ocasión se opta por representar por separado a las piratas, si bien en un escenario tan similar que parecen estar en el mismo lugar al mismo tiempo. Aunque se desconoce quién fue el artífice de los graba-

dos, estos presentan gran detallismo, con unas medidas de 12,6 centímetros de alto y 8,5 de ancho aproximadamente, posicionando a los personajes en un plano más cercano y con notorias diferencias con respecto a su versión inglesa.

Anne Bonny, retratada en el folio 201, tal y como se indica en la



Fig. 2 y 3. Anne Bonny (izquierda) y Mary Read (derecha) (*Historie der Engelsche Zeeroovers*, 1725). [Tomados de ejemplar digitalizado de la John Carter Brown Library].

esquina superior derecha del grabado, vuelve a aparecer con la vestimenta del marinero común y, en general, con las mismas armas que hemos mencionado; esta vez con un sombrero de copa cónica y ala estrecha, con la chaqueta abierta y la camisa rasgada, dejando al descubierto sus pechos. Lo mismo sucede con Mary Read, representada

en el folio 202. Ambas se ubican en un paraje costero indeterminado, con ciertos elementos vegetales como las palmeras que recuerdan de manera inevitable a las costas caribeñas. Tras ellas algunos barcos yacen anclados en la costa en calma. Sus leyendas rezan "Anne Bonny op Jamaica Gevangen" y "Mary Read op Jamaica in de Ge-

vangenisse overleden”, que se traducen por “Anne Bonny atrapada en Jamaica” y “Mary Read murió en la prisión de Jamaica” respectivamente.

Lo llamativo de estos retratos es, por un lado, la clara señalización de que los personajes son femeninos a través de la apertura de la chaqueta y la camisa. No obstante, más extraño resulta el gran dinamismo que se le confiere a las escenas, perceptible a través del movimiento de las solapas de las chaquetas y el pelo de ambas mujeres mecidos por un viento que no vemos, pero que intuimos, como así lo indica el gesto de Mary Read al agarrarse el sombrero para evitar que se le caiga. Además, si antes las piratas solo parecían estar en guardia, ahora se representan atacando a alguien, con sus armas separadas de sus cuerpos listas para usar y con la mirada clavada en objetivos que quedan fuera del plano. De hecho, por el humo que desprende su arma vemos que Anne Bonny acaba de disparar su pistola con el brazo en alto y en línea recta a su derecha.

Los tres grabados, aunque con diferencias, responden a una misma forma de presentar a los piratas en el siglo XVIII y que de alguna manera ofrecen pistas sobre cómo Johnson entendía a sus protagonistas a

pesar de tratarse de criminales. Los grabados de Anne y Mary, como todos los demás, no representan ninguna escena en concreto y, más que la acción, resaltan las figuras individuales y el carácter de estos personajes. A estos se le atribuyen elementos que, aunque no son genuinamente piratas, sí que pasaron a formar parte del repertorio iconográfico utilizado para representar y reconocer a los que pertenecieron a la Edad de oro.

A lo largo de la centuria se publicaron en Inglaterra diversas ediciones y versiones de la obra de Johnson y fue el grabado de Cole el que sirvió de modelo para ilustrarlas. De esta forma, vemos a Anne Bonny y a Mary Read en una versión publicada en 1725 (figuras 4 y 5) en grabados separados y más toscos.<sup>15</sup> Son considerablemente más pequeños y se prescinde de la vegetación y de algunos detalles. Ya no se aprecian varios barcos, sino uno, y se renuncia al juego de luces y sombras que otorgan volumen y realismo en el grabado original. Ahora se observa un cabello más estático, unas vestimentas y armas más sencillas y menos definidas y, en general, una representación más plana y menos expresiva cuyas figuras se mimetizan intensamente con el escenario, haciendo difícil que resalten. Pero si hablamos de verdadera transformación, son de

15 JOHNSON, Charles (1725), *The History and Lives Of all the most Notorious Pirates, and their Crews*, Edward Midwinter, Londres, pp. 67 y 76.

obligada mención las versiones de 1765, representándose a Mary Read sin pelo en la parte frontal y superior de su cabeza.<sup>16</sup> Conforme transcurría la centuria la obra de Johnson, objeto de los más variados plagios y modificaciones, fue

prescindiendo del grabado, una manera sencilla de abaratar costes de producción en estas obras aprovechando la asentada fama de la que ya gozaba la temática pirata a finales de siglo.



Fig. 4 y 5. Anne Bonny (izquierda) y Mary Read (derecha) (*The History and Lives Of all the most Notorious Pirates, and their Crews*, 1725). [Tomados de ejemplar digitalizado de la Library of Congress].

### **HANNAH SNELL EN *THE FEMALE SOLDIER***

Tres décadas después de que las piratas fueran condenadas en Jamaica se publicó en Londres una obra que relataba la historia de otra mu-

jer de mar, pero esta vez elevada al mismo estatus que las legendarias amazonas descritas por Heródoto. *The Female Soldier* fue publicada por Robert Walker en 1750 y na-

16 JOHNSON, Charles (1765), *History and Lives Of all the most Notorious Pirates, and their Crews*, C. Hitch, R. Ware y S. Crowder, Londres, 8ª ed., p. 63.

rraba, en teoría, las aventuras que Hannah Snell había descrito al editor londinense,<sup>17</sup> hombre que, por cierto, afirmaba tener todos los derechos sobre la obra y sus sucesivas ediciones.

En apenas 40 páginas se dio a conocer al público la historia de una mujer que no solo se había hecho pasar por hombre, sino que había luchado heroicamente por Inglaterra. No era la primera vez que su público conocía a una figura como esta, pues una década atrás había salido a la luz la historia de Christian Davis, una mujer irlandesa que se unió a la Infantería inglesa para luchar en la guerra del Palatinado haciéndose pasar por hombre.<sup>18</sup> Sin embargo, las aventuras de Snell habían sido tan trágicas y su resistencia y determinación tan firmes que no tardó en convertirse en la mujer del momento en Londres. Su éxito se debió no solo a la publicación de su biografía, sino a la publicidad que ella misma se encargó de hacer en el teatro. El *New Wells Theater* fue el que acogió e impulsó a Snell para que realizara una serie de funciones teatrales vestida con

su uniforme de soldado, en donde hacía demostraciones con armas,<sup>19</sup> además de algunas actividades circenses como acrobacias, canto, baile y caminar por la cuerda floja.<sup>20</sup>

Nacida en Worcester el 23 de abril de 1723, Hannah creció en el seno de una familia humilde, pero cuyos valores Walker se esmera mucho en resaltar. Su padre, aunque se dedicaba a la confección de medias, es retratado como un hombre de gran valentía y arrojo, igual que uno de sus hermanos, que se alistó en el ejército como lo había hecho su abuelo tiempo atrás en las guerras de la reina Ana.

En 1743 Snell, una mujer que había aprendido incluso a leer, contrajo nupcias con James Summs, un marinero neerlandés que se entregó a la bebida y a las prostitutas llevando a su reciente esposa a la ruina. Este no dudó en abandonarla casi al mismo tiempo en que ella veía morir a su primogénita con escasos meses de vida. Ante esta desesperada situación y aunque recibió el apoyo de su hermana, deci-

17 Para este análisis hemos utilizado la primera versión que vio la luz en 1750, ya que consideramos que es la más próxima al regreso de Snell a Inglaterra y la que más se acercaría a lo sucedido realmente. Debido a su éxito la historia fue ampliada con posterioridad, dando lugar a otras ediciones más extensas a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

18 *The life and adventures of Mrs. Christian Davies, commonly call'd Mother Ross* (1740), R. Montagu, Londres.

19 LOCK, Georgina y WORRALL, David (2014), "Cross-Dressed Performance at the Theatrical Margins: Hannah Snell, the Manual Exercise, and the New Wells Spa Theater, 1750", *Huntington Library Quarterly*, vol. 77:1, pp. 12-13.

20 CORDINGLY, David (2007), *Seafaring Women: Adventures of Pirate Queens, Female Stowaways, and Sailor's Wives*, Random House, Nueva York, p. 68.

dió hacerse pasar por James Grey para entrar en la milicia y poner en marcha la venganza contra su adúltero y fugado esposo. Así fue como se alistó en Coventry en noviembre de 1745, tras lo cual iniciaría su entrenamiento militar y embarcaría como soldado, viajando desde el Atlántico hasta las Indias Orientales, bordeando toda la costa africana.

En algún momento de su periplo llegó a sus oídos el deceso de su marido en desafortunadas circunstancias y esta, lejos de desistir en su aventura, decidió continuar en su papel de soldado y luchar contra los enemigos de Inglaterra. Fue una decisión difícil de mantener, pues a medida que pasaba el tiempo más complicado fue soportar las vejaciones y los castigos de compañeros y superiores, así como las duras condiciones de vida en una larga travesía y expuesta continuamente al azote de la guerra. De hecho, en una ocasión recibió tantos disparos y su situación era de tal gravedad que tuvo que recibir ayuda incluso a costa de que la descubriesen. Por fortuna, logró mantener su identidad a salvo, curarse y volver a su natal Inglaterra de una pieza, donde tras destapar su engaño ante sus compañeros recibió, para su sorpresa, nada más que palabras de apoyo y alabanzas.

La estructura del relato es la misma que la de *A General History of the Pyrates*. Una pequeña introducción sobre los orígenes y la familia, el momento exacto en el que se convierte en soldado y por qué motivo, sus aventuras y desgracias y el final que tuvo su dilatada odisea. En ese orden presenta Walker el relato de una heroína nacional que, en sus propias palabras, "ought to be recorded in Golden Characters on a Statue of Marble for succeeding Ages".<sup>21</sup>

#### **LOS PRIMEROS GRABADOS DE HANNAH SNELL**

Como era habitual en la época, las biografías publicadas iban acompañadas de, al menos, un grabado que permitiera al público hacerse una idea del aspecto del personaje objeto de interés. Si las biografías eran un compendio, como las escritas por Johnson, podía haber más de un grabado en tanto que había varios personajes. Sin embargo, si se trataba de un solo individuo, como fue el caso de Snell, lo normal era encontrarse con una única representación a modo de frontispicio.

En 1750, y a propósito de la primera edición de *The Female Soldier; Or, The Surprising Life and Adventures of Hannah Snell*, se realizaron

21 *The Female Soldier; Or, The Surprising Life and Adventures of Hannah Snell, Born in the City of Worcester*, (1750), Robert Walker, Londres, p. 31.

dos grabados de la soldado que actuaron como modelos para algunas versiones que surgieron a la par, así como otras que se hicieron en el siglo XIX.<sup>22</sup> Uno de ellos fue el realizado por John Faber el Joven (c. 1695-1756) a partir del dibujo de Richard Phelps (1710-1785), un dúo de grabador y retratista que trabajarían juntos en más de una ocasión. Faber, de origen holandés y especializado en la técnica de la mezzotinta o media tinta, fue autor de más de 800 retratos, entre los que destacaron las 47 láminas dedicadas a los miembros del *Kit-Cat Club* y los 12 retratos de *Beauties of Hampton Court*.<sup>23</sup> Phelps, aunque retratista, también fue decorador de interiores y restaurador de pinturas antiguas, si bien su obra

más célebre es el retrato que hizo de Bampfylde Moore Carew en 1750, un vagabundo londinense famoso por proclamarse rey de los mendigos y cuyo grabado correría a cargo de John Faber el Joven.<sup>24</sup>

El de Snell es un retrato de medio cuerpo de 33,1 centímetros de alto y 22,7 de ancho, carente de fondo y realizado a media tinta (figura 6). Este fue un método que se empezó a utilizar a mediados del siglo XVII y que abogaba por realizar el grabado en hueco en lugar de utilizar herramientas punzantes para la intervención directa, algo que permitía a Faber trabajar mejor con las tonalidades de blancos, negros y grises y dotar a sus creaciones de claroscuros. Así se observa en los



Fig. 6. *Hannah Snell. Born in Worcester.* [Tomado del The British Museum. Prints and drawings department].

22 Hannah Snell", National Portrait Gallery [Consultado 27-10-2023]. <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp12062/hannah-snell>

23 "John Faber Junior", National Portrait Collection [Consultado 27-10-2023]. <https://www.npg.org.uk/collections/search/person.php?linkID=mp06951>

pliegues de la chaqueta de Snell, cuya rugosidad es casi palpable gracias a la combinación y alternancia de zonas de luz y de sombra que contrastan con la iluminada cara de la soldado.

Esta aparece ligeramente de perfil ataviada con su uniforme militar, compuesto por una casaca con abotonadura central que deja al descubierto el chaleco también de abundantes botones, tal y como estuvo de moda en las décadas anteriores.<sup>25</sup> Aunque no se advierten las mangas de la casaca, es probable que fueran anchas, según reconocemos en otro grabado de Snell, rodeadas de grandes botones y de los que emanarían los puños abombados de la camisa. Quizá de lino sea su pañuelo de cuello negro con chorrera, a conjunto con el resto de las piezas. Además, luce puesto un tricornio, complemento indispensable de la vestimenta masculina a mediados del siglo XVIII y con el que los hombres se veían retratados, ya fuera puesto o colocado bajo el brazo si la peluca era demasiado alta, como fue habitual en Europa a partir de la década de 1760.<sup>26</sup> Asimismo, porta en la mano izquierda un bastón de mando que se oculta tras su espalda, dejando a la vista los dos extremos, símbolo de su es-

tatus como militar. De hecho, existe una pintura en posesión del Royal Marines Museum que la presenta a todo color con los mismos atuendos, atributos y postura que en el grabado de Faber. Es un óleo sobre lienzo de 25,5 centímetros de alto y 32 de ancho donde se aprecia el característico color rojo de la casaca del soldado inglés, utilizado entre 1645 y finales del siglo XIX. Es probable que la pintura se hiciera a partir del grabado, pero desconocemos en qué momento y quién es Daniel Williamson, autor al que se le atribuye el óleo.<sup>27</sup>

En cualquier caso, el rostro de Snell, de aspecto rollizo y enmarcado por pequeños e innumerables tirabuzones, mira directamente al espectador. Los ojos de párpado caído, la nariz prominente y la mesurada sonrisa forman, en conjunto con la vestimenta, un aspecto que en modo alguno ofrece oportunidad de adivinar el sexo de la retratada. Solo la leyenda que acompaña al grabado deja claro que se trata de Hannah Snell. En ella se destaca, además, la fecha de su alistamiento en 1745, los 500 latigazos que recibió en una ocasión como castigo, los 12 disparos que la hirieron en batalla, su gran audacia para encubrir su identidad hasta regresar

24 "Richard Phelps", Dictionary of pastellists before 1800 [Consultado: 27-10-2023]. <http://www.pastellists.com/Artists.htm>

25 VVAA, *Moda*, p. 150.

26 VVAA, *Moda*, p. 151.

27 "Hannah Snell", Art UK [Consultado: 27-10-2023]. <https://artuk.org/discover/artworks/hannah-snell-17231792-25130>

a Inglaterra y la pensión de 30 libras anuales que le fue otorgada en recompensa por su servicio. Al margen de esto, acompañan en las esquinas inferiores el año de 1750 y los nombres de Richard Phelps como autor del dibujo y John Faber como grabador a izquierda y derecha respectivamente.

En el mismo año Benjamin Cole dedicaría a Snell otro grabado a partir del dibujo de Louis-Philippe Boitard (figura 7), un dibujante y grabador de origen francés que se dedicó a realizar grabados satíricos, retratos teatrales y una variada cantidad de retratos de personalidades destacadas de la época, entre los que

se encontraban criminales como James Maclean,<sup>28</sup> el asaltador de caminos que atacara a sir Horace Walpole.

En esta versión de Hannah Snell destaca, en primer lugar, el gran texto a los pies del grabado, donde se indica el nombre del personaje y su apodo, *the Female Soldier*, un pequeño resumen de sus aventuras y una retahíla de cláusulas notariales, nombres y firmas que advierten del consentimiento de la biografiada para publicar la obra y el grabado, así como de los derechos adquiridos por Walker como editor, cedidos por Snell en presencia de su hermana Susanna, que actúa



Fig. 7. *Hannah Snell the Female Soldier*. [Tomado de la Brown University Library. Prints, Drawings and Watercolors, Anne S.K. Brown Military Collection].

28 "Louis Philippe Boitard", The British Museum [Consultado: 27-10-2023]. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG20083>

como testigo. Además, se recalca el consentimiento de la soldado en la parte superior del grabado: "drawn from the Life by her own Consent by L.P. Boitard", esto es, "extraído de su vida por su propio consentimiento por L.P. Boitard".

Este es un grabado realizado mediante la estampación en hueco de una lámina de cobre, también llamado calcografía, a la que se han realizado incisiones que luego permiten que el dibujo quede trazado en el papel. Es un retrato de cuerpo entero, de 36 centímetros de alto y 24,7 de ancho, cuya estructura es muy similar a la de los grabados de los piratas. Snell aparece en primer plano en una playa, actuando el mar y los barcos como fondo. Mira de frente al espectador, con su mano derecha cerrada en un puño sobre su cadera en actitud firme e imperiosa, pero a la vez sosegada y segura de sí misma. Con la mano izquierda sostiene de nuevo el bastón de mando, que coloca hacia atrás pasándolo por debajo de su brazo, hueco en el que también sostiene su tricornio. Es una postura solemne reforzada por la vestimenta, compuesta por una larga casaca con numerosos botones de mangas anchas que dejan al descubierto las mangas en puño de la camisa, así como un chaleco abotonado también entreabierto y muy pegado a la prominente barriga por el que cae un pañuelo de cuello negro.

A modo de prendas inferiores luce

unos calzones lisos y sobre estos unas medias ajustadas hasta las rodillas, propias de los militares y de los hombres pertenecientes a las clases más adineradas, que contrastaban con la manera caída en la que los pobres las solían llevar. Por otro lado, se observa el calzado más habitual del último cuarto del siglo XVII, los que tenían un pequeño tacón y una hebilla, en este caso cuadrada, aunque podía ser también rectangular.

A diferencia del grabado de Faber, el rostro de la retratada presenta rasgos poco realistas, con unos ojos, nariz y boca muy pequeños que se pierden en el rostro y provocan un vacío en las zonas de la frente, los pómulos y la barbilla. Incluso el cabello es ahora menos frondoso y está más pegado a la cabeza. Sea como fuere, si atendemos a la fisonomía de la figura y a su atuendo estamos ante un personaje auténticamente masculino en apariencia, carente de cualquier referencia femenina.

Reforzando el carácter militar de Snell la acompaña un fondo dinámico en el que se está desarrollando una batalla. En el lateral derecho vemos agrupados unos cuantos barcos muy cerca de la orilla, cuyos ocupantes lanzan cañonazos a las construcciones de la costa al mismo tiempo que desembarcan en pequeños botes para arribar a tierra. Aunque el episodio está envuelto en el humo desprendido por los cañones, se advierten las ban-

deras británicas con la cruz de San Jorge, conocida como la *vexillum beati Georgii*, y la cruz de san Andrés, representando a Escocia. La aparición de ambas insignias en el pabellón de guerra de la *Royal Navy* recuerda al espectador la unión que se produjo entre Inglaterra y Escocia con el Acta de Unión de 1707. Asimismo, en el lateral izquierdo del grabado se observa cómo asoma la *Union Jack* junto a la bandera real francesa previa a la Revolución, con tres flores de lis que serían amarillas sobre fondo azul si el grabado tuviese color, cuyas astas forman líneas rectas secantes. Defendiéndolas advertimos soldados en uno y otro bando luchando en una batalla campal, algunos disparando sus mosquetes contra el enemigo y otros cayendo o ya muertos en el suelo envueltos por una gran cantidad de humo.

En este grabado está basado el que ilustró la primera edición de *The Female Soldier*, una versión del propio Cole casi idéntica al original, aunque con menor cantidad de detalles y con ausencia completa del fondo.<sup>29</sup>

### **ANÁLISIS COMPARATIVO**

Tal y como sugiere el título de nuestro artículo, el travestismo, el he-

roísmo y la piratería son cuestiones que, aunque distintas, nos ha costado diseccionar y hasta diferenciar al tratar con estos personajes femeninos a tanta distancia del presente. El mar, la violencia y un fatigoso pasado son elementos comunes en las historias de Bonny, Read y Snell, igual que lo son las gestas que acometieron en el mar, ya fuera a un lado o a otro de la legalidad. Tres mujeres con arrojo que emprendieron una vida repleta de peligros y encrucijadas marítimas, enfundadas en ropas masculinas, con habilidades físicas y dotes de mando que las hicieron destacar por encima de sus respectivas tripulaciones. Poco más ha bastado para incluirlas en un relato común en el que nada importa si se es criminal o héroe de guerra, mientras fueran mujeres valientes que desafiaran, consciente o inconscientemente, el orden social de su tiempo. Así lo han hecho ver en sus trabajos importantes expertas en la materia, como Jo Stanley o Julie Wheelwright. No obstante, ¿qué pueden tener en común dos renegadas piratas y una soldado, firme defensora y heroína de su patria?

El punto de unión más evidente entre ellas es el travestismo al que tuvieron que recurrir para hacerse a la mar, ya fuera como soldados

29 "Hannah Snell", *National Portrait Gallery* [Consultado: 27-10-2023]. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw18779/Hannah-Snell>

o como piratas. Tanto Snell como Read se hicieron pasar por hombres para embarcar y lo hicieron, en gran medida, por la necesidad económica. Ambas comparten la ausencia de padres o maridos que cuidasen de ellas y por ello, en lugar de recurrir a la prostitución como medio de vida, decidieron optar por el duro destino reservado a muchos hombres en los barcos mercantes o en la *Royal Navy*, donde, fuera alto o bajo, en principio les aguardaba un salario que percibir. La miseria económica, especialmente en áreas urbanas, derivó en la búsqueda de oportunidades fuera de los confines de Inglaterra. La prosperidad del Nuevo Mundo, a la que ahora los ingleses podían acceder legalmente gracias al Tratado de Utrecht,<sup>30</sup> fue razón suficiente para que millones de personas cruzaran el Atlántico en busca de un mejor porvenir. Además, como razón se alza también la propia guerra mantenida con otros imperios europeos, que motivó, muchas veces de forma involuntaria y bajo amenazas y malos tratos,<sup>31</sup> que muchos soldados embarcaran hacia distintos confines del globo

en defensa de su patria. Que no se requiriera identificación ni referencias para embarcar como soldado explica cómo estas mujeres pudieron hacerse pasar por hombres.<sup>32</sup> Es más, las áreas urbanas como Londres resultaron ser el escenario más propicio para que las mujeres pudieran llevar a cabo este tipo de engaños, sumidas en el caos cotidiano de una gran afluencia de personas y donde las mujeres de las clases más pobres debían, a diferencia de sus homólogas rurales, trasladarse en ocasiones muy lejos de sus hogares para trabajar.<sup>33</sup> De esta manera, convertirse en soldados les permitiría no solo sustentarse económicamente, sino escapar de la vida que les aguardaba en tierra, desde matrimonios no deseados hasta un férreo control, en caso de que trabajasen, de sus escasas finanzas.<sup>34</sup> En definitiva, no pocas optaron por adoptar una identidad masculina que les permitiese disfrutar de una vida con mayor libertad,<sup>35</sup> una que, sin embargo, resultaba difícil de mantener en el mar durante mucho tiempo. Este trasfondo trágico derivado de la posición social y económica de los persona-

30 RODRÍGUEZ GARCÍA, Margarita (2005), "Compañías privilegiadas de comercio con América y cambio político (1706-1765)", *Estudios de Historia Económica*, n° 46, p. 15.

31 REDIKER, Marcus (1987), *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 282.

32 STARK, Suzanne (1998), *Female Tars: Women aboard ship in the age of sail*, Pimlico, Londres, p. 96.

33 BEATTIE, J.M. (1975), "The Criminality of Women in Eighteenth-Century England", *Journal of Social History*, vol. 8: 4, pp. 99-100.

34 STARK, *Female Tars*, pp. 93-94.

35 WHEELWRIGHT, Julie (1995), "Tars, tarts and swashbucklers", en STANLEY, Jo (ed.), *Bold in Her Breeches: Women pirates across the ages*, Pandora, Londres, p. 13.

jes fue una constante en casi todas las mujeres travestidas del siglo XVIII, que no solo pertenecían a las clases más pobres y atravesaban dificultades financieras, sino que, además, con frecuencia eran huérfanas o manifestaban algún otro problema familiar.<sup>36</sup>

En el caso de Snell vemos a un marido prófugo y entregado al vicio, si bien Walker se encarga de encuadrarla en el marco de una familia de nobles aptitudes, haciendo referencia a la valentía de su hermano, padre y abuelo y erigiendo así la primera gran diferencia con respecto a las piratas. La madre de Read se revela como una mujer díscola y embaucadora a ojos del lector, que no solo le fue infiel a su marido, sino que engañó y estafó a su suegra durante años. Asimismo, el padre de Bonny se muestra como un adúltero que vivía de los recursos de su madre y, posteriormente, de su esposa mientras denigraba a su familia teniendo una hija con su empleada doméstica fuera del matrimonio. Son detalles a los que Johnson dedica gran parte de las biografías de Mary y Anne y que no hacen sino presentar un pasado familiar carente de moral para explicar al público el porqué de su inclinación por la violencia y de su conversión en

piratas. Se distancian así desde un inicio las figuras que aquí comparamos, asociándose a Anne y a Mary a la transgresión y el engaño desde la más tierna infancia.

Por otro lado, observamos cómo las figuras masculinas desempeñan importantes papeles en las historias de estas tres mujeres, tal y como había sucedido y sucedería con otras féminas travestidas de la centuria, ya fuera por amor o por venganza.<sup>37</sup> Al hilo de los respetables orígenes de Snell, su biógrafo se encarga de transformar lo que en principio es una transgresión en algo totalmente comprensible y legítimo para el público, aludiendo a sus razonables deseos de venganza contra un marido adúltero y prófugo. Además, todo queda definitivamente justificado en el momento en el que Snell jura luchar por Inglaterra y se entrega a una vida de penurias en el mar para cumplir con este deseo. Es por eso por lo que Walker afirma lo siguiente: "she began to reflect upon the many Vicissitudes she had underwent, since her first launching out into the boisterous Sea of War, occasioned by the Cruelty of a perfidious Husband".<sup>38</sup> Lejos de ser un comentario de aderezo, la calificación de Snell como heroína resulta esencial para la buena aco-

36 DEKKER, Rudolf y VAN DE POL, Lotte (1989), *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, Macmillan Press Ltd, Hampshire, p. 11.

37 DEKKER y VAN DE POL, *The Tradition of Female Transvestism*, p. 29.

38 "Comenzó a reflexionar sobre las muchas vicisitudes que había atravesado desde su primer lanzamiento al bullicioso Mar de la Guerra, ocasionado por la crueldad de un marido pérfido". *The Female Soldier*, p. 21.

gida de su personaje y algo que la desmarca irremediamente de las piratas.

Las acciones de Bonny y Read, por contra, responden a unas profundas necesidades y caprichos individualistas que las conducen a velar por sus propios intereses. No hay signos de lucha por una bandera concreta, como tampoco de altruismo más allá de sus intereses amorosos y de la amistad gestada entre ellas. Cuando Mary Read abandona Inglaterra y se alista como soldado lo hace para escapar de la miseria y de su realidad como hija huérfana e ilegítima. Una cuestión de supervivencia también parece ser su conversión en pirata una vez Rackam aborda el barco en el que viajaba. Por otro lado, convertirse en corsaria al amparo del perdón real ofrecido a su tripulación para luego retornar a la piratería son elecciones que también responden a su ambición personal. "She with several others embark'd for that Island, in order to go upon the privateering Account, being resolved to make her Fortune one way or other", diría Johnson al respecto.<sup>39</sup> Se trata de una vuelta sistemática y

por elección propia a su vida como criminal, a la violencia y a todo lo que la piratería representaba. De hecho, cuando se enamora a bordo del barco de Rackam, en lugar de abandonar sus actividades para desposarse, tal y como había hecho la primera vez, decide hacer los votos en el mismo navío: "she look'd upon to be as good a Marriage, in Conscience, as if it had been done by a Minister in Church".<sup>40</sup> Coincide, en definitiva, con los motivos que Jo Stanley ha propuesto como justificación para la existencia de la piratería femenina, entre los que se encuentran la necesidad económica, el amor y la simple aventura.<sup>41</sup> Razones que no estarían lejos de las de sus compañeros.

De esta personalidad oportunista formaba parte la firme creencia en un código de honor y estilo de vida, tal y como hacían también otros piratas. De hecho, fueron los comentarios de Read a este respecto los que provocaron, según Johnson, una condena inevitable a ojos del tribunal:

She answer'd, that as to hanging, she thought it no great Hardship, for, were it not for that, every cowardly

39 "Ella con varios otros se embarcó hacia esa isla, para dedicarse al corso, resuelta a hacer su fortuna de una forma u otra". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 161.

40 "Ella lo consideraba un matrimonio tan bueno, en conciencia, como si lo hubiera hecho un ministro en la Iglesia". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 164.

41 STANLEY, Jo (1995), *Bold in her breeches: Women pirates across the ages*, Pandora, Londres, p. 42.

Fellow would turn Pyrate, and so infest the Seas, that Men of Courage must starve: That if it was put to the Choice of the Pyrates, they would not have the punishment less than Death, the Fear of which, kept some dastardly Rogues honest.<sup>42</sup>

Mary Read se muestra así orgullosa de su oficio, que entiende como peligroso y honorable, y violenta cuando debía serlo, como fue la ocasión en la que luchó desesperadamente por defender su navío el día en el que los apresaron, incluso arremetiendo contra los camaradas que habían desertado.<sup>43</sup> Pero si de determinación se trata, Anne Bonny es quizá la figura más prometedora. En su caso no hablamos simplemente de una inclinación, sino de un verdadero interés por preservar su vida como pirata. Partimos de la base de que Johnson la describe como una joven violenta, caprichosa y, sobre todo, libertina, capaz de conseguir cualquier cosa que se propusiese. Es por eso por lo que el autor nos refiere la historia de la empleada doméstica a la que agredió por puro placer, el

hombre al que profirió una paliza al querer propasarse con ella y, por supuesto, el disparo dirigido a su cobarde compañero mientras su tripulación estaba siendo abordada y capturada.<sup>44</sup> Esta personalidad violenta y explosiva se combina con un oportunismo nato manifiesto en la relación que mantiene con Rackam, una en la que su biógrafo se recrea en más de una ocasión. Cuando esta conoce a su amado capitán en Nassau provoca que Rackam se movilice para complacer las exigencias materiales de Anne, derivando en su actividad como corsario. Fue así como este vivió un tiempo de manera lujosa, "spending his Money liberally upon Anne Bonny, who was so taken with his Generosity".<sup>45</sup>

No mucho tiempo después Rackam se vería obligado a huir de Nueva Providencia a causa de Bonny, que meses más tarde dispararía a su propio compañero acusándolo de cobardía y criticaría sin reparos a su enamorado justo antes de ser ahorcado, profiriendo una frase que pasaría a la posteridad: "she

42 "Ella respondió que, en cuanto a la horca, no consideraba que fuera una gran dificultad, porque, si no fuera por eso, todo tipo cobarde se convertiría en pirata e infestaría los mares de tal manera que los hombres valientes morirían de hambre. Si fuera por los piratas, no recibirían un castigo menor que la muerte, cuyo miedo mantuvo honestos a algunos pícaros cobardes". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, pp. 164-165.

43 JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 161.

44 JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, pp. 171-172.

45 "Gastando su dinero con benevolencia en Anne Bonny, que estaba tan cautivada por su generosidad". JOHNSON, *The History of the Pyrates*, p. 284.

was sorry to see him there, but if he had fought like a Man, he need not have been hang'd like a Dog".<sup>46</sup>

Indudablemente, existe un fuerte contraste entre la criminalidad aceptada y reivindicada por las piratas y el heroísmo y el sentimiento patriótico de Snell. Todo ello enmarcado dentro de unas ambigüedades y contradicciones que siempre conducen hacia el travestismo del que se sirven, así como a sus intereses románticos, si lo que queremos es saber ante qué tipo de mujeres nos encontramos.

Snell es un personaje que tiene presentes los valores de su sexo a lo largo de toda su odisea: resignación, virtud, inocencia, perseverancia y empatía. Como miembro del colectivo femenino, "who are afraid of Shaddows, and shudders at the Pressage of a Dream",<sup>47</sup> "was forced to make a Virtue of Necessity, by openly conforming herself to those rude, indiscreet, and unwomanly Actions".<sup>48</sup> Su empatía, además, queda reflejada en la tristeza que le provoca el conocer de primera

mano a los marineros reclutados de manera forzosa,<sup>49</sup> así como en la ayuda prestada a una joven para escapar de las garras de uno de sus superiores.<sup>50</sup> Por otro lado, la feminidad de Snell también se pone de manifiesto al incidir en las diferencias físicas que la caracterizan como mujer, esto es, los pechos que logra esconder cuando la castigan públicamente con latigazos,<sup>51</sup> o la cara imberbe que solía ser objeto de burla entre sus compañeros.<sup>52</sup> En suma, aunque Snell tratase en infinidad de ocasiones de demostrar su masculinidad a sus camaradas, siempre tuvo como principal preocupación, además de evitar ser descubierta, conservar lo que ella denomina virtud, lo que implicaba mantenerse alejada de los hombres en un sentido romántico y corporal: "Innocency and Virtue is the safest Protection in the worst of Times; and this was what sheltered her from the much dreaded Calamity that threatened her".<sup>53</sup>

Su personalidad afable contrasta con su apariencia y comportamiento masculino, basados en la fuerza

46 "Lamentó verlo allí, pero si hubiera luchado como un hombre, no lo habrían ahorcado como a un perro". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 173.

47 "Que teme a las sombras y se estremece ante el presagio de un sueño". *The Female Soldier*, p. 15.

48 "Se vio obligada a hacer de la necesidad una virtud, conformándose abiertamente con aquellas acciones groseras, indiscretas y poco femeninas". *The Female Soldier*, p. 18.

49 *The Female Soldier*, p. 21.

50 *The Female Soldier*, p. 8.

51 *The Female Soldier*, p. 33.

52 *The Female Soldier*, p. 19.

53 "La inocencia y la virtud son la protección más segura en los peores tiempos; y esto fue lo que la protegió de la tan temida calamidad que la amenazaba". *The Female Soldier*, p. 18.

física, las habilidades para las armas, la guerra y la violencia, que es lo que la convierte en un soldado inglés ejemplar. Aprendió con gran rapidez a utilizar las armas, su resistencia física le permitió sobrevivir a un tiro en la ingle, seis tiros en una pierna y cinco tiros en la otra y no dudaba en maldecir a sus camaradas cuando cuestionaban su virilidad.<sup>54</sup> La combinación o contradicción entre su identidad masculina y sus valores femeninos pudo haber sido objeto de crítica en su momento, pero la historia está articulada de tal manera que sus acciones quedan justificadas. Su travestismo forma parte de la narrativa de la masculinidad femenina,<sup>55</sup> una que pasa a tener como objeto central en el siglo XVIII la guerra y la violencia y que es aceptable en tanto que responde en un principio a la venganza contra un marido que la abandona para luego con-

centrarse en los motivos patrióticos. Es una inconformidad de género que finalmente refleja, como se ha apuntado recientemente, la masculinidad imperial británica.<sup>56</sup> Es decir, se reconocían las aptitudes de la mujer para la guerra, pero subrayando que para ello debía asumir de cierta manera un papel masculino y que solo así podrían llegar estas mujeres a ser verdaderas heroínas,<sup>57</sup> imitando a su modelo superior.<sup>58</sup> En esta dirección apunta Walker al reivindicar el derecho de Snell a alistarse como soldado, "since she had the real Soul of a Man in her Breast".<sup>59</sup> Al margen de la narrativa, el mejor ejemplo de ello lo suponen las funciones teatrales de Snell en *New Wells Theater*, donde probaba en directo las potencialidades bélicas de la mujer.<sup>60</sup> Así pues, su travestismo y personalidad heroica y patriótica no eran simplemente un disfraz o una mera

54 *The Female Soldier*, p. 19.

55 O'DRISCOLL, Sally (2012), "The Pirate's Breasts: Criminal Women and the Meanings of the Body", *The Eighteenth Century*, vol. 53: 3, p. 373.

56 LEDOUX, Ellen M. (2019), "The Queer Contact Zone: Empire and Military Masculinity in the Memoirs of Hannah Snell and Mary Anne Talbot, 1750-1810", *The Eighteenth Century*, vol. 60: 3, p. 225.

57 ISHIDA, Yoriko (2018), "Body and Gender Expressed by the Cross-Dressing of Hannah Snell in Eighteenth-century Naval Culture in *The Female Soldier; Or, the Surprising Life and Adventures of Hannah Snell*", *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, vol. 7:1, pp. 10-11; DUGAW, Dianne (1996), "Female Sailors Bold: Transvestite Heroines and the Markers of Gender and Class", en CREIGHTON, Margaret y NORLING, Lisa (eds.), *Iron Men, Wooden Women: Gender and Seafaring in the Atlantic World, 1700-1920*, Baltimore: The Johns Hopkins University, Baltimore, p. 40; O'DRISCOLL, "The Pirate's Breasts", p. 371.

58 STARK, *Female Tars*, p. 113.

59 "Ya que tenía la verdadera alma de un hombre en sup echo". *The Female Soldier*, p. 7.

60 LOCK y WORRALL, "Cross-Dressed Performance at the Theatrical Margins", pp. 12-13.

imitación, sino una adopción real de una identidad masculina que entra en conflicto en repetidas ocasiones con su previo yo a lo largo de su relato.<sup>61</sup>

Los intentos de Johnson por vincular a sus piratas con el modelo de fémina respetable también son visibles en *A General History of the Pyrates*. Se aprecia un esfuerzo por destacar el decoro de Mary Read, cuyas relaciones románticas siempre acaban implicando el matrimonio, un intento, quizá, por asegurar su heterosexualidad y por acercarla a lo que se supone se esperaba de una mujer decente en la época.<sup>62</sup> No obstante, aquí concluye el paralelismo de las piratas con Hannah Snell, pues, aunque sus cuerpos también resultan ser elementos centrales en sus historias, el mensaje resultante no es en modo alguno similar al ofrecido en *The Female Soldier*.

El travestismo de las piratas no puede ser llamado siquiera como tal, pues Mary Read solo oculta su identidad mientras es soldado y por un

corto periodo de tiempo en el barco pirata, hasta que inicia un nuevo romance a bordo, algo que no parece ser secreto para el resto de la tripulación. De Bonny ni siquiera se menciona encubrimiento alguno, pues su tripulación tiene bien claro que es una mujer desde el mismo día en que parten de Nassau huyendo de Woodes Rogers. Y lo afirmamos no solo porque Johnson lo plantee en una obra que, para muchos, puede ser interpretada como fuente de elucubraciones, sino porque así lo demuestran la transcripción del juicio a la tripulación de John Rackam, la correspondencia oficial y los pronunciamientos del gobernador Rogers en los periódicos de la época.<sup>63</sup> Ambas piratas tenían voz y voto en las decisiones que se tomaban a bordo, tenían acceso a las armas, se alternaban entre ropas masculinas y femeninas según fuera necesario y, además, estaban a bordo por propia voluntad.<sup>64</sup> Estos fueron los testimonios ofrecidos sobre ellas en Jamaica.

Si bien muchos códigos piratas prohibían expresamente la presencia

61 WHEELWRIGHT, Julie (1989), *Amazons and Military Maids: women who dressed as men in pursuit of life, liberty and happiness*, Pandora Press, Londres, p. 13.

62 STARK, *Female Tars*, p. 101; GUILLERY, Peter (2000), "The Further Adventures of Mary Lacy: 'Seaman', Shipwright, Builder", *History Workshop Journal*, n° 49, pp. 214; O'DRISCOLL, "The Pirate's Breasts", p. 368.

63 Se trata de notas, proclamaciones y reportes recogidos en *The Boston Gazette*, el que fuera periódico más importante del momento en las colonias británicas de América, entre el 4 de septiembre de 1720 y el 31 de enero de 1721. Es decir, un periodo que comprende tanto fechas anteriores a la captura de la tripulación y del momento en que todavía estaban causando estragos en el Caribe como posteriores a su condena en Jamaica.

64 *The Tryals of Captain John Rackam, and other Pirates*, (1721), Robert Baldwin, Jamaica, pp. 16, 18 y 19.

femenina a bordo,<sup>65</sup> la posición como capitán de John Rackam, amante de Bonny, y la amistad que esta mantenía con Read quizá fue lo que les permitió formar parte de la tripulación. Sin embargo, el poder de un capitán pirata tenía sus limitaciones y es difícil pensar en la presencia de ambas mujeres si el resto de la tripulación no hubiese estado de acuerdo. Esto es algo que puede explicarse remitiendo al complejo ideario de los piratas de la Edad de oro, con principios igualitarios que algunos no han dudado en extender también a las mujeres.<sup>66</sup> De hecho, hay sugerentes partes de las narraciones de Johnson que bien pueden dar pie a pensar en dicha realidad, como lo es el artículo noveno del código pirata de John Phillips, que brinda protección a las mujeres de la siguiente manera: "If at any time you meet with a prudent Woman, that Man that offers to meddle with her, without her Consent, shall suffer present Death".<sup>67</sup> En cualquier caso, hablamos no de simples amantes o

prostitutas, tal y como podría sugerir el uso de la palabra *spinsters* en la transcripción del juicio de Anne y Mary, sino de miembros activos de la tripulación que tomaban parte en las decisiones y ataques que se efectuaban.<sup>68</sup>

Es más que plausible que Johnson inventase un pasado de travestismo infantil involuntario para ambas en aras de justificar sus inclinaciones adultas, pero es innegable que sus historias revelan una perfecta convergencia entre sus identidades femeninas previas en tierra y los nuevos hábitos que adquieren a bordo, no como hombres, sino como piratas. En realidad, sus personalidades anteriores a su conversión en piratas no cambian al emprender el sendero del crimen, sino que quedan reforzadas por los valores de los pícaros de mar: fuerza física, conocimientos sobre armas y navegación, capacidad de supervivencia, intrepidez, etc. Son aptitudes que también tuvieron en común con Snell, características típicas de las

65 Así queda reflejado en el artículo sexto del código de Bartholomew Roberts, el más célebre entre los códigos piratas de *A General History*. JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 231.

66 ISHIDA, Yoriko (2019), "Seafaring Women in Maritime History: Masculinity, Femininity, and Sexuality of Anne Bonny and Mary Read in Eighteenth-Century Pirate Culture", *Japanese Journal of Maritime Activity*, vol. 8: 1, p. 5.

67 "Si en algún momento os encontráis con una mujer prudente, aquel hombre que se ofrezca a entrometerse con ella, sin su consentimiento, sufrirá la muerte inmediata". JOHNSON, *A General History of the Pyrates*, p. 398.

68 Este término hace referencia a las mujeres solteras en un sentido negativo, siendo la transcripción de este juicio la primera vez que es empleado para referirse a Anne Bonny y a Mary Read. *The Tryals of Captain John Rackam*, p. 16. Meses más tarde sería utilizado por Nicholas Lawes, gobernador de Jamaica, en su correspondencia con el Consejo de Comercio y Plantaciones.

baladas populares sobre mujeres guerreras.<sup>69</sup> Sin embargo, en este caso vemos un modelo alternativo de feminidad, ligada al amor y a la violencia a partes iguales.

Aunque Bonny es una figura más vinculada al oportunismo y el libertinaje y Mary Read tiende al decoro, ambas amedrentaban a sus víctimas y compañeros, tal y como se desprende, además de las propias palabras de Johnson, del testimonio de Dorothy Thomas, que relató cómo estas dos mujeres instigaron a sus camaradas a que la mataran.<sup>70</sup> Al mismo tiempo, Mary Read era capaz de batirse en duelo para defender la vida y el honor de su enamorado. Entretanto, utilizaban ropas masculinas y femeninas a conveniencia, por razones prácticas en relación con su movilidad, seguridad y éxito en las contiendas y saqueos, sacando provecho de lo asociado a uno y otro sexo gracias a la inusitada tolerancia mostrada por su tripulación.<sup>71</sup> Evocaban, por un lado, el poder de una imagen masculina que infundía más terror y respeto y, por otra, el poder de la imagen de mujer embarazada capaz de suscitar la más profunda

de las compasiones, incluso entre aquellos que debían condenarlas. Por tanto, a diferencia de algunas de sus contemporáneas travestidas se trataba de utilizar el disfraz como arma y como protección temporal ante los enemigos y no como medio para encajar permanentemente entre la propia tripulación presa de los estereotipos de género.<sup>72</sup> Es por eso por lo que no tuvieron que renunciar a su feminidad, sino que pudieron, con o sin dificultades, conciliarla con su nueva realidad y disfrutar de una libertad más real en una tripulación que las aceptaba como lo que eran.

La piratería, a pesar de la extrema violencia que la caracterizaba, era una experiencia de clase y de libertad de la que fueron partícipes. Partiendo de esta base y aunque no puede aplicarse a todos los piratas en general, Bonny y Read bien pudieron ejemplificar la posibilidad de cierta igualdad entre hombres y mujeres, al menos dentro de los confines de su barco y tripulación.<sup>73</sup> Eran la viva imagen de que el coraje, la valentía y las aptitudes físicas que Snell había manifestado como hombre no era algo exclusivamente

69 DUGAW, "Female Sailors Bold", p. 46.

70 *The Tryals of Captain John Rackam, and other Pirates*, p. 18.

71 REDIKER, Marcus (1993), "When Women Pirates sailed the seas", *The Wilson Quarterly*, vol. 14: 4, p. 107; HERNÁNDEZ, Christine (2009), "Forging an iron woman: Piracy's effects on gender roles and other social conditions in the 18th century Caribbean, particularly in the cases of Anne Bonny and Mary Read", *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, vol. 5: 1, p. 1.

72 ISHIDA, "Seafering Women in Maritime History", p. 5.

73 HERNÁNDEZ, "Forging an iron woman", p. 4.

masculino, sino algo de lo que las mujeres podían hacer gala al mismo tiempo que vestían falda, dejaban su pecho al descubierto o quedaban embarazadas. Eran la prueba, al fin y al cabo, de que los marcadores de género constituidos por el comportamiento y la vestimenta podían ser fácilmente manipulados en un contexto fuera de la ley como lo era un barco pirata; una experiencia ligada a los crímenes de las clases bajas que presentaría fuerte contraste con el ideal de mujer burguesa que estaba empezándose a conformar. La hermandad pirata de principios de siglo, medida en función del barco como propiedad colectiva, un reparto igualitario del botín, elecciones democráticas, la protección expresa de sus miembros a través de seguros de vida y los códigos de honor para resolver conflictos internos, fue el resultado de las experiencias combinadas de los *outcasts* o marginados que fueron a parar al Nuevo Mundo. De los esclavos fugados, prostitutas, soldados desmovilizados y radicales religiosos, entre otros, surgieron las distintas comunidades piratas a

lo largo de un siglo y una ideología más o menos homogénea adoptada por variados personajes.<sup>74</sup> De esta forma, aunque se deja claro que son criminales que roban e, incluso, que matan sin piedad, todo queda en gran medida justificado por la determinación que las piratas se encargan de subrayar y representar en diversas ocasiones frente al destino que el orden establecido les tenía reservado, ya fuera este encarnado por Woodes Rogers, por sus captores o por aquellos que las juzgaron en Jamaica. No obstante, coincidimos con Rediker en que, aunque ambas pueden ser consideradas ejemplos de transgresión o subversión tanto de clase como de género, ni esto fue un acto deliberado, ni transformaron el pensamiento de su época.<sup>75</sup>

Los grabados que hemos analizado reflejan a la perfección la dicotomía existente entre la libertad representada por Bonny y Read y la vida de servicio y disciplina de Hannah Snell, entre el crimen y la legalidad, entre la piratería –incluyendo la decadencia del Imperio que esta representaba– y el pode-

74 LINEBAUGH, Peter y REDIKER, Marcus (2000), *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and The Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Beacon Press, Boston, pp. 158 y 163. A estos autores se une también Gabriel Kuhn en su análisis alternativo de los piratas de la Edad de oro, concluyendo que entre ellos se gestaría una conciencia de clase, Esto se traduciría en lazos de lealtad y en una lucha frente a la miseria y las injusticias que habían sufrido en tierra y encarnadas por las autoridades europeas. KUHN Gabriel (2010), *Life under the Jolly Roger: Reflections on Golden Age Piracy*, PM Press, Oakland, p. 24.

75 REDIKER, Marcus (1996), "Liberty Beneath the Jolly Roger", en CREIGHTON, Margaret y NORLING, Lisa (eds.), *Iron Men, Wooden Women: Gender and Seafaring in the Atlantic World (1700-1920)*, The Johns Hopkins University, Baltimore, p. 15.

río de Inglaterra. Lo primero que causa impresión es que las piratas son representadas en toda ocasión como mujeres, mientras que se opta por retratar a Snell como hombre. Esto concuerda con lo que hemos comentado al respecto de sus historias y muestra visualmente la cara femenina de la piratería, en este caso completamente excepcional, mientras refleja como masculina la figura del soldado inglés. Hay una lucha de contrastes entre las tres mujeres, presentándose las piratas con el pecho al descubierto, pertrechadas con gran cantidad de armas, con el pelo a merced del viento, en posiciones de ataque y defensa e, incluso, disparando a sus enemigos. Sus expresiones faciales están lejos de ser impasibles, mostrando furia y seguridad con respecto a sus acciones. Sus posturas en el grabado holandés, con piernas abiertas, brazos y miradas que se despliegan en múltiples direcciones, ayudan a reforzar la energía de la escena.

Por el contrario, Hannah Snell se muestra regia en sus retratos, con ausencia de armas y pulcramente engalanada. Extremidades pegadas al cuerpo, pelo corto y con poco volumen y una expresión se-

rena, casi inexpresiva. Además, la acompañan las banderas de su patria, por la que esta lucharía sin condiciones y hasta el final, amparada por un contexto bélico que difuminaría temporalmente las fronteras entre los sexos,<sup>76</sup> uno que agradecería hasta cierto punto una contribución femenina como la de Snell siempre que se desarrollara dentro de unos límites.

No hay un solo elemento en sus grabados que indiquen puntos de unión entre estas mujeres, a pesar de que Benjamin Cole corrió a cargo de dos de ellos. Sin duda, los de Bonny y Read son retratos desafiantes para el público del momento y no solo muestran su éxito y capacidades personales, sino que se exhiben rebeldes ante el espectador. Sus pechos, el elemento de mayor impacto en sus grabados, han sido interpretados como el verdadero reclamo de sus historias,<sup>77</sup> objeto de deseo por la audiencia masculina y recordatorio de una realidad ineludible para ellas: la maternidad y el espacio doméstico, que se estaban convirtiendo en el ideal de mujer burguesa.<sup>78</sup> Sin embargo, hay que partir de una base donde la mujer forma parte indispensable

76 DEKKER y VAN DE POL, *The Tradition of Female Transvestism*, p. 31.

77 O'DRISCOLL, "The Pirate's Breasts", p. 372.

78 O'DRISCOLL, "The Pirate's Breasts", p. 368.

de la cultura marinera, una que atribuía al desnudo femenino poderes mágicos para apaciguar mares y tormentas; de ahí los mascarones de proa con torso de mujer.<sup>79</sup> Además, ya hemos visto que Johnson las presenta como figuras con una agenda propia que encarnan de alguna manera la subversión característica de los piratas, alejados de toda norma social, de composición heterogénea, valores democráticos en diversos sentidos y con un fuerte sentimiento de pertenencia. Al respecto, cabe mencionar el frontispicio que formaría parte del repertorio visual de *Historie Der Engelsche Zee-Roovers*, un grabado que Marcus Rediker interpretó sin lugar a duda como derivado de las historias de nuestras piratas.<sup>80</sup> Se trata de una personificación de la piratería con forma de mujer, semidesnuda y armada sobre sus enemigos, dando la espalda a la muerte que representan los piratas ahorcados en el fondo y coronada por una gran bandera negra, donde esqueletos, espadas y el reloj de arena recuerdan que la piratería es tan salvaje como temporal.

Por supuesto, no pasa inadvertida la posición en la que están colocadas las piratas en sus grabados y en qué dirección están dirigidas sus miradas. No es extraño que Bonny,

de espíritu licencioso, se representara a la izquierda, mientras Read, mujer de probada lealtad hacia sus enamorados y de fuertes principios morales, quedaba retratada en el lado derecho, tradicionalmente asociado al Bien. Esto puede ser un reflejo de la crítica que hace Johnson del comportamiento de Anne a través de convenientes comentarios como el que hace al final de su historia con respecto al abandono de su marido, o sobre las relaciones que mantiene con diversos hombres de Nassau. Anne estaría así a bordo por su disponibilidad sexual en contraposición a Mary, que guarda con celo su identidad y su virtud a través de su disfraz al entablar contacto por primera vez con sus intereses amorosos.<sup>81</sup> No obstante, e independientemente de sus personalidades y principios, el final de ambas mujeres deja lugar a la interpretación, ya que no acabaron en el cadalso, como todos los piratas que eran sometidos a juicio, sino que, fuera por la razón que fuese, al menos Anne Bonny logró escapar de la muerte para desaparecer sin dejar rastro. Sin duda, un mensaje a todas luces esperanzador e inusual en este tipo de historias, casi siempre culminadas con ejecuciones y otras muertes atroces, que se une a toda una serie de comenta-

79 GRANT DE PAUW, Linda (1982), *Seafaring Women*, Houghton Mifflin, Boston, p. 13.

80 REDIKER, "When Women Pirates sailed the seas", p. 109.

81 STANLEY, *Bold in her breeches*, p. 143.

rios condescendientes que Johnson dedica a sus personajes a lo largo de la obra.<sup>82</sup>

Por último, cabe señalar que representar juntas a las piratas lanza un mensaje importante en la época: la sororidad forjada a fuego y espada en un contexto de extrema dificultad. *A General History of the Pyrates* expone de manera clara la complicidad entre Bonny y Read, su acuerdo o “understanding”, en palabras de Johnson. Esto se traduce en la promesa que Anne le hace a Mary de mantener su identidad en secreto cuando descubre quién es en realidad, así como en el episodio en que juntas se convierten en las únicas salvaguardas de su navío en la batalla final que las condujo hacia Jamaica. En este sentido, y aunque no hay rastro de ello en los grabados, *The Female Soldier* también muestra episodios de gran solidaridad femenina. Estos son los episodios en el que Snell defiende a una joven del acoso sistemático de su superior<sup>83</sup> y aquel en el que la soldado resulta herida de gravedad y recibe la ayuda de una mujer negra que, sin mediar palabra y co-

nociendo su situación, se esmera en salvarle la vida.<sup>84</sup>

## REFLEXIONES FINALES

Hemos dedicado este artículo a establecer relaciones y diferencias entre los relatos y representaciones de tres figuras que en la actualidad pertenecen a la categoría de mujeres travestidas en el mar y que, por ello, han sido interpretadas como homólogas desde finales del siglo XX. Todas pertenecieron a un mismo contexto donde las historias de asaltadores de caminos, mujeres líderes de bandas criminales o mujeres travestidas que se lanzaban al mar fueron objeto de capitalización siguiendo, además, unas fórmulas específicas para mayor deleite de su público. Era, por supuesto, la gran era de la navegación y de las oportunidades para Inglaterra, pero también de un fuerte crecimiento urbano y de cambios en las formas de entretenimiento a merced de la emergente clase burguesa. Así fue como se publicaron las dos obras biográficas que hemos analizado y que sirvieron para evidenciar la llamativa y activa presencia femenina

82 Algunos de los piratas más glorificados por el propio Johnson son el capitán Misson y Samuel Bellamy. El primero es descrito por su biógrafo como un personaje de buena posición social, encandilado por los principios igualitarios que un sacerdote logra inculcar en él y que pone en práctica con su propia tripulación pirata. Se presenta contrario a la esclavitud y a la violencia, recurriendo a ella solo para ejercerla contra aquellos que fueran en contra de la libertad humana. Por su parte, Bellamy es retratado como un hombre de orígenes humildes que declararí la guerra al mundo, robando a los ricos en pro de sí mismo y de los más desfavorecidos. JOHNSON, *The History of the Pyrates*, pp. 14 y 220.

83 *The Female Soldier*, p. 8.

84 *The Female Soldier*, p. 36.

en el mar y sus potencialidades para la guerra y la violencia, existente en épocas anteriores, pero ahora visible gracias a la labor de autores y editores como Charles Johnson y Robert Walker.

Aunque comparten elementos comunes como los orígenes sociales humildes, los problemas familiares, la necesidad económica, el travestismo y aptitudes muy destacadas para la guerra, la naturaleza delictiva de las piratas y el espíritu heroico de Snell ofrecen poco margen para considerarlas figuras verdaderamente sinónimas o afines. En este sentido, nuestro propósito ha sido ahondar de manera particular en las indiscutibles distancias existentes entre ellas en aras de mostrar no dos modelos distintos de mujer travestida, sino dos maneras distintas de entender la feminidad en el siglo XVIII. En esta tarea no solo ha sido de vital importancia prestar atención a lo que dicen sus biógrafos, sino a lo que la gente iletrada de a pie podía interpretar a partir de los grabados que dieron rostro a las protagonistas de tales obras.

La historia de Hannah Snell revela un sistema de opresión masculino donde la desigualdad de sexos es tan grande que se presenta la masculinidad como única vía para la libertad de la mujer. Así, más que un disfraz, Snell adopta una nueva identidad que le ocasiona profundos conflictos a lo largo de su vida y que, lejos de posicionarla como mujer transgresora, sirve para enfa-

tizar los defectos del sexo femenino corregidos gracias a ese nuevo yo, resaltando la importancia del soldado inglés en un contexto de expansión colonial para Inglaterra.

En el caso de Anne y Mary, aunque con sus limitaciones, Johnson presenta una historia alternativa. Engañaban y saqueaban con impunidad, en ocasiones vestidas como mujeres y en otras como hombres, pero siempre dispuestas a la lucha y al romance. Es evidente que las figuras de Rackam y su tripulación jugaron un papel fundamental para que esto pudiera producirse, pues es muy probable que de haberse topado con otro capitán y otros camaradas estas mujeres fueran tratadas con la misma violencia que experimentaban en tierra, impidiéndoseles subir a bordo y, por supuesto, desarrollarse como piratas. En sus historias Bonny y Read representan la liberación y la lucha de los piratas frente al mundo al mismo tiempo que señalan que, de alguna manera, también podía haber espacio en ese nuevo mundo para las mujeres y que la feminidad no estaba reñida con la acción y el libre albedrío. Por tanto, concluimos que fue la tolerancia de Rackam y sus hombres y, por extensión, su vinculación con la peculiar ideología del pirata de la Edad de oro, la que hizo posible la feminidad alternativa de Bonny y Read. Esto las dotó no solo de un espacio seguro en el barco de Rackam, sino también de un *modus vivendi* que se adaptaba,

por su extremo rechazo a las normas establecidas en tierra, a las necesidades de mujeres, en palabras de Johnson, "audaces, fuertes y de mente errante". Si bien fueron figuras completamente excepcionales dentro del panorama pirata y criminal en general, que no cambiaron la mentalidad de su tiempo, sí que lograron, por primera vez en la historia, que la mujer pasara a formar

parte del concepto *Hostes Humani Generi*. Desde entonces, Bonny y Read se convirtieron en los modelos de referencia para la mayoría de las piratas ficticias que le sucedieron en las centurias posteriores y que continúan su periplo en la actualidad.



### **Judit Echevarría Hernández**

Es Personal Investigador en Formación en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria dentro del programa de doctorado Islas Atlánticas. Asociada al departamento de Arte, Ciudad y Territorio de la ULPGC y en fase de realización de la tesis doctoral, enmarcada dentro de la línea de investigación de historia y patrimonio.

judit.echevarria@ulpgc.es

### **Olga García-Defez**

Licenciada y doctora en Historia del Arte por la Universitat de València. Ha sido personal investigador predoctoral en la Universitat de València y personal investigador postdoctoral en la Universitat Jaume I de Castellón. Miembro del grupo de investigación CITur (Cine, imaginario y turismo), miembro del consejo de redacción y secretaria de redacción de L'Atalante, Revista de estudios cinematográficos. Su ámbito de estudio es la Historia del cine español.

olga.garcia@uv.es

### **María de los Reyes Hernández Socorro**

Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, autora de "José Antonio Losada (1744-1764). Un personaje clave en la dimensión imperial de la fábrica de tabacos de Sevilla" (2019), "La fábrica de tabacos de Sevilla durante la gestión de José Antonio Losada (1744-1764): fiesta y corrupción" (2018), Las imágenes como fuente histórica para el estudio del consumo del tabaco. La pintura flamenca y holandesa del siglo XVII" (2018), "Contribución al estudio de la prosopografía del Estanco Imperial Español: galería de retratos de los Gobernadores-Capitanes Generales de la isla de Cuba" (2014).

mariadelosreyes.hernandez@ulpgc.es

### **Santiago de Luxán Meléndez**

Catedrático de Historia e Instituciones Económicas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Miembro del Grupo de Estudios del Tabaco (GRE-TA) (1998-2012) y del Seminario Permanente de Historia del Tabaco (2013-2020). Autor, editor y coeditor de, *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII* (2000), *Tabaco e historia económica. Estudios sobre fiscalidad, consumo y empresa. Siglos XVII-XX* (2006), *Política y Hacienda del tabaco en los imperios ibéricos. Siglos XVII-XIX* (2014), *Tabaco e escravos nos Impérios Ibéricos* (2015), *O tabaco e a escravagem na rearticulação imperial ibérica (s. XVII-XX)*, (2018) y *Grandes vicios, grandes ingresos. El monopolio de tabacos en los imperios ibéricos siglos XVII-XX* (2019).

santiago.deluxan@ulpgc.es

### **María Elvira Mocholí Martínez**

Doctora en Historia del Arte (con mención internacional) por la Universitat de València, donde actualmente ejerce como profesora permanente laboral. Su investigación se centra en el estudio de la imagen medieval como historia cultural, con especial atención a la imaginería escultórica de la Virgen en el antiguo reino de Valencia. También ha llevado a cabo estancias de investigación en el Warburg Institute de Londres y ha dirigido el proyecto "Los tipos iconográficos conceptuales de María".

m.elvira.mocholi@uv.es

### **María Montesinos Castañeda**

Doctora, máster y graduada en Historia del Arte por la Universitat de València, graduada superior en Música por el conservatorio Superior de Música de Valencia y Máster en Estudios Hispánicos por la Texas A&M. Ha sido investigadora predoctoral y postdoctoral en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València y a actualmente es Assistant Teacher en el departamento de Global Languages and Culture de la Texas A&M University.

mariamoncass@tamu.edu

### **Joan Lluís Porcar Orihuela**

Llicenciat en Geografia i Història per la Universitat de València. Membre del Grup per la Recerca de la Memòria Històrica de Castelló, i del Centre d'Estudis dels Ports. És autor de diversos articles, ponències i publicacions sobre memòria històrica, Guerra Civil, repressió franquista, arxius i exhumació de fosses. Autor de *Un país en gris i negre: memòria històrica i repressió franquista* a Castelló i coautor de *Castelló sota les bombes, La repressió franquista al País Valencià: Borriana i Manises*, i de *Matías Sangüesa Guimerà. Una vida de servei al poble*. Ha coordinat juntament amb Miguel Mezquida la publica-

ció de la primera fase del Mapa de fosses de la guerra civil i el franquisme a la província de Castelló.

juanluis@memoriacastello.cat

### **Lia Ripper Soto**

Pintora afincada en la ciutat de Las Palmas. Ha realitzat diverses exposicions, individuals i col·lectives. En la actualitat imparte docència en la Escuela Luján Pérez de Artes plàstiques de la ciutat de Las Palmas de Gran Canaria.

### **Ángel Enrique Salvo-Tierra**

Profesor de la Universidad de Málaga desde 1980 y doctor desde 1982. Su investigación ha estado dedicada al estudio de los helechos, al medio ambiente urbano y a la historia de la simbólica floral. También es Director Técnico de la Cátedra de Cambio Climático de la Universidad de Málaga.

salvo@uma.es

### **C. Montiel Seguí Balaguer**

Graduada en Música por la Universidad Internacional de la Rioja; graduada en Historia del Arte por la Universitat de València. Realizó el Máster Universitario en Investigación Musical en la Universidad Internacional de La Rioja y el Máster Universitario en Historia del Arte y Cultura Visual en la Universitat de València. Actualmente es Personal Investigador en Formación (PIF) en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Forma parte del grupo APES. Estudios en Cultura Visual de la Universitat de València.

Carmen.Segui@uv.es

### **Narcís Tena Sales**

Contractat (CIACIF/GVA) com Personal Investigador Predoctoral adscrit a la Universitat de València i a l'Institut Universitari d'Estudi de les Dones. Realitza la seva tesi doctoral sobre la repressió franquista contra les dones de Castelló focalitzant el seu estudi en els primers moments de l'ítem punitiu i la col·laboració ciutadana amb la dictadura. Graduat en Història (UV, 2021), beneficiari d'una Beca de Col·laboració en el Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat de València el curs 2020-2021, Màster Universitari en Història Contemporània (UV, 2022), membre directiu del Centre d'Estudis del Maestrat i director del consell de redacció. Assistent i conferenciant en diversitat de cursos de formació i seminaris sobre memòria històrica, arxivística i el segle XX a Catalunya i Comunitat Valenciana. Ha col·laborat amb projectes de divulgació i audiovisuals. Els seus interessos giren entorn de la història local, la microhistòria, història de gènere, la història oral i la història social.

narcists4@gmail.com

### **Vicent F. Zuriaga Senent**

Profesor de Historia del Arte en la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Las líneas de investigación se han centrado en la iconografía religiosa, el arte en la Orden de la Merced, la emblemática, la iconografía virreinal hispanoamericana y el patrimonio artístico valenciano. Ha colaborado como asesor y documentalista en la serie de televisión *La herencia monástica*, galardonada con diferentes premios de producción audiovisual Tirant. Desde el año 2016 es conservador del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (Castellón).

vicent.zuriaga@ucv.es

## Revisors/es Reviewers

L'equip editorial de la revista *Millars. Espai i Història* vol agrair als/a les investigadors/res que han realitzat les avaluacions prèvies dels articles que han estat presentats per a ser publicats en aquest volum.

**M. Carmen Agulló Díaz** (Universitat de València)

**José J. Azanza López** (Universidad de Navarra)

**José J. García Arranz** (Universidad de Extremadura)

**Marta García Carrión** (Universitat de València)

**María José Cuesta García de Leonardo** (Universidad de Castilla-La Mancha)

**Gaetano Giannotta** (Universitat Jaume I)

**Angel Justo Estebaranz** (Universidad de Sevilla)

**Arturo Lozano Aguilar** (Universitat de Lleida)

**Santiago de Luxán Meléndez** (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

**Irene Madroñal López** (Universidad Complutense de Madrid)

**Àngels Martí Bonafé** (Universitat de València)

**Manuel Ortiz Heras** (Universidad de Castilla-La Mancha)

**Lluís Ramon Ferrer** (Universidad Católica de Valencia)

**Inmaculada Rodríguez Moya** (Universitat Jaume I)

**Javier Soriano Martí** (Universitat Jaume I)

**Vicenta Verdugo Martí** (Florida Universitaria)

**Pablo Vidal González** (Universidad Católica de Valencia)

**Ana del Carmen Viña Brito** (Universidad de La Laguna)

**Rafael Zafra Molina** (Universidad de Navarra)

---

## Dossier

**ELVIRA MOCHOLÍ I CRISTINA IGUAL (COORDS.)**

**VIRGEN, MADRE, REINA Y ABOGADA. IMÁGENES CONCEPTUALES DE MARÍA**

### PRESENTACIÓN

**MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA**

Virgen, madre, reina y abogada. Imágenes conceptuales de María

**VICENT F. ZURIAGA SENENT**

Los tipos iconográficos de la Virgen de la Merced

**MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ I ÀNGEL ENRIQUE SALVO-TIERRA**

La Virgen de la Humildad y la Virgen de la Rosaleda. Aproximación al estudio de las especies vegetales en las imágenes de María

**C. MONTIEL SEGÚI BALAGUER**

La visualidad de la música en el packaging de los discos. Los tipos iconográficos de María en las portadas de los álbumes musicales

---

## Estudis

**JOAN LLUIS PORCAR ORIHUELA I NARCÍS TENA SALES**

La repressió franquista contra les dones dels Ports: Violència, control i sotmetiment

**OLGA GARCÍA-DEFEZ**

Relaciones intermediales entre música y cine: Carmen Amaya en la pantalla del periodo republicano

**SANTIAGO DE LUXÁN MELÉNDEZ, MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO I**

**LIA RIPPER SOTO**

Aproximación a la iconografía del político ilustrado Pedro Rodríguez de Campomanes. El retrato de Lía Ripper para la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria

**JUDIT ECHEVARRÍA HERNÁNDEZ I MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO**

¿Mujeres travestidas, heroínas o piratas?: una comparación entre Anne Bonny, Mary Read y Hannah Snell a través de la literatura y el grabado en el siglo XVIII

