

# POTESTAS

Revista de Estudios  
del Mundo Clásico e Historia del Arte



ISSN: 1888-9867  
e-ISSN: 2340-499X

Nº 11, diciembre 2017



# POTESTAS



REVISTA DE ESTUDIOS  
DEL MUNDO CLÁSICO E HISTORIA DEL ARTE

## COMITÉ EDITORIAL

### EDITA:

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

### DIRECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya

### SECRETARÍA:

Oskar Rojewski, Core Ferrer

### COORDINACIÓN EDITORIAL:

Eva Calvo

### CONSEJO EDITORIAL:

Pedro Barceló (Universität Potsdam)

Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)

Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)

Eike Faber (Universität Potsdam)

Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)

Christiane Kunst (Universität Osnabrück)

Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)

Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

Michael Stahl (Technische Universität Darmstadt)

### CONSEJO ASESOR:

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)

Josep Benedito Nuez (Universitat de València)

Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)

José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)

Manuel Núñez (Universidad de Santiago)

José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)

Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)

Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)

John Scheid (Collège de France)

Mirosława Sobczynska-Szczepanska (Uniwersytet Slaski)

Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)

Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)

Alain Bègue (Université de Poitiers)

Philippe Bordes (Université de Lyon 2)

Peter Burke (Enmanuel Collage, University of Cambridge)

Fernando Checa (Universidad Complutense de Madrid)

Ximo Company (Universitat de Lleida)

Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de Mexico)

Peter Eich (Universität Freiburg)

José Manuel García Iglesias (Universidade de Santiago de Compostela)

Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

### REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIÓN:

Departamento de Historia, Geografía y Arte

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universitat Jaume I. Campus de Riu Sec

Av. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón de la Plana. España

revistapotestas@uji.es

Teléfono: 964 729 651 - Fax: 964 729 265

El fondo histórico de la revista Potestas está disponible en la web de la revista: [www.potestas.uji.es](http://www.potestas.uji.es)

El envío de originales se realizará a través del Open Journal Systems: <http://www.e-revistas.uji.es/>

Open Journal Systems (OJS) es una solución de software libre desarrollado por el Public Knowledge Project (PKP) <http://pkp.sfu.ca>

© Del texto: los autores y las autoras, 2017

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017

IMAGEN DE CUBIERTA: Hans Memling, Juicio final, 1467-1471, Muzeum Narodowe w Gdansk.

ISSN: 1888-9867 | DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2017.11> | DL: CS-240-2010

ISSN ELECTRÓNICO: 2340-499X

IMPRIME: **CMYKPRINT**, S. L.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: Dialnet, Dice, Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades, ISOC (CSIC, SPA), Latindex, Regesta Imperi, RESH, Dulcinea, L'Année philologique, CIRC: grupo C, DOAJ, ESCI (Web of Knowledge), European Reference Index for the Humanities (ERIH Plus).



## Sumario

JORGE TOMÁS GARCÍA (Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade NOVA Lisboa) <i>La «corona radiata» de Helios-Sol como símbolo de poder en la cultura visual romana</i> . . . . .	5
GEMA BELIA CAPILLA ALEDÓN (Universitat de València) <i>Seguidors Vencen, un grito de guerra para un rey: un lema para la virtud de la fortaleza en Alfonso V el Magnánimo (1423-1458)</i> . . . . .	27
OSKAR JACEK ROJEWSKI (Universitat Jaume I) <i>Ducal patronage and performance as a power expression in conquered cities: the case of the Burgundian Low Countries</i> . . . . .	47
ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ (Universidad de Sevilla) <i>El retrato del obispo de Quito Pedro Ponce Carrasco en el Museo de América: Estudio monográfico de la pintura</i> . . . . .	71
JOSÉ ANTONIO ORTIZ GARCÍA (Universitat de Barcelona) <i>Autoridad e imagen de la epidemia. La fiebre amarilla en la Barcelona del siglo XIX</i> . . . . .	93
KARIN MÜLLER-KELWING (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) <i>Der Künstler als homo politicus - Die narrativen Gemälde von Simon Rosenthal</i> . . . . .	111
Currícula de los autores . . . . .	133
Revisores de este número . . . . .	137



LA «CORONA RADIATA» DE HELIOS-SOL  
COMO SÍMBOLO DE PODER  
EN LA CULTURA VISUAL ROMANA

THE CORONA RADIATA OF HELIOS-SUN  
AS THE SYMBOL OF POWER  
IN THE ROMAN VISUAL CULTURE

JORGE TOMÁS GARCÍA\*

Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade NOVA Lisboa

---

Recibido: 21/03/2017 Evaluado: 24/04/2017 Aprobado: 04/07/2017

RESUMEN: El presente trabajo pretende analizar la presencia del motivo iconográfico de la *corona radiata* en la cultura visual romana como símbolo de poder. Para ello, analizaremos la figura mitológica de Helios, y sus múltiples variantes en las fuentes clásicas, especialmente aquellas que más la relacionan con la divinidad del Sol en el mundo romano. Las principales categorías de interpretación de la iconografía del Sol en la cultura visual romana enriquecen las variantes iconológicas de la presencia de la *corona radiata*. Así, pretendemos analizar la naturaleza real o simbólica de este atributo iconográfico tan presente desde la época de Augusto como símbolo de poder y luz ligado a la regalía imperial.

*Palabras clave:* Helios, Sol, *corona radiata*, cultura visual, luz.

ABSTRACT: This article aims to analyze the presence of the iconographic motif of the *corona radiata* in the Roman visual culture as a symbol of power. For this, we will analyze the mythological figure of Helios,

---

\*. Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT - *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* en el marco del proyecto SFRH/BPD/99633/2014, y en el contexto del Grupo de Investigación de Excelencia Estudios Visuales (Fundación Séneca, 19905/GERM/15). Rua do Garrido 75, 1.º d, 1900-248, Lisboa (Portugal). jgarcia@fcs.unl.pt. +34 627036631. Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA Lisboa).

and its multiple variants in the classical sources, especially those that relate more to the divinity of the Sun in the Roman world. The main categories of interpretation of the Sun's iconography in the Roman visual culture enrich the iconological variants of the presence of the *corona radiata*. Thus, we intend to analyze the real or symbolic nature of this iconographic attribute so present since the time of Augustus as a symbol of power and light linked to the imperial realia.

*Keywords:* Helios, Sun, *corona radiata*, visual culture, light.

#### HELIOS EN LA MITOLOGÍA SOLAR GRIEGA

En las fuentes griegas Helios es hijo de Hiperión (o Hyperionion<sup>1</sup>) y Tea, y hermano de Selene y Eos.<sup>2</sup> Homero describe a Helios como el encargado de dotar de luz tanto a los dioses como a los hombres: sale por el este del océano, aunque no desde un río, sino del lago Limne, se eleva al cielo, donde alcanza el punto más alto a la hora del mediodía, y luego desciende, para ponerse por la noche en la oscuridad del oeste.<sup>3</sup> Algunos poetas posteriores embellecieron esta idea: describieron un magnífico palacio en el este, donde Helios ocupaba un trono, rodeado por las personificaciones de las diferentes divisiones del tiempo (Ov. *Met.* II. 1); y mientras Homero cita las puertas de Helios en el oeste, las fuentes posteriores le asignan un segundo palacio en el oeste, y describen sus caballos alimentándose de hierbas que crecen en las islas de los Bienaventurados.<sup>4</sup> Los puntos en los que Helios se eleva y desciende en el océano son diferentes según las estaciones del año; los puntos extremos en el norte y el sur, entre los cuales toma salida y puesta del lugar, son los *tropai êelioio* (Od. XV. 403; Hes. *Op. et Dies*, 449, 525). La manera en que Helios pasa durante la noche del oeste al océano oriental no se menciona ni en Homero ni en Hesíodo, pero más tarde las fuentes lo hacen navegar en un barco de oro, obra de Hefesto.<sup>5</sup> Los caballos y el carro con el que Helios recorre diariamente

1. Hom. *Od.* XII. 176, *Hymn. in Cer.* 74; Hes. *Theog.* 1011; Hom. *Od.* I. 24, II. 19, 398, *Hymn. in Apoll. Pyth.* 191. Para un resumen útil de las fuentes, P. MATERN: *Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Estambul, 2002, pp. 9-19 (incluye fuentes también de cronología romana). W. FAUTH: «Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike», *Religions in the Graeco-Roman World* 125, Leiden, 1995, XVII-XXXIII, da una excelente visión general de las funciones de Helios en la cultura griega con mayor énfasis en la filosofía. Para el culto de Helios de Rodas, H. ZUSANEK: *Rhodos und Helios: Mythos, Topos und Kultentwicklung*, Fráncfort del Meno, 1994.

2. Hom. *Od.* XII. 176, 322, *Hymn. in Min.* 9, 13; Hes. *Theog.* 371.

3. Hom. *Il.* VII. 422, *Od.* III. 1, 335, IV. 400, X. 191, XI. 18, XII. 380.

4. Nonn. *Dionys.* XII. 1; Athen. VII. 296; Stat. *Theb.* III. 407.

5. Athen. XI. 469; Apollod. II. 5. 10.

el mismo trayecto no se mencionan ni en la *Ilíada* ni en la *Odisea*, si bien es descrito posteriormente de manera minuciosa.<sup>6</sup>

Helios es descrito en los poemas homéricos como el dios que ve y oye todas las cosas, pero, a pesar de esto, no es consciente, por ejemplo, de percibir cómo los compañeros de Ulises robaron sus bueyes (*Od.* XII, 375). Sin embargo, debido a su omnisciencia, fue capaz de confesar a Hefesto la infidelidad de Afrodita, y revelar a Deméter el rapto de su hija.<sup>7</sup> Esta imagen de Helios sabedor de todas las cosas, también contiene los elementos de su ética y naturaleza profética, que parece haber sido la causa de que Helios sea confundido e identificado con Apolo, aunque eran originalmente muy distintos.<sup>8</sup> Dicha identificación, de hecho, nunca se llevó a cabo por completo, ya que ningún poeta griego jamás hizo que Apolo montase el carro de Helios a través de los cielos, y entre los romanos nos encontramos con esta idea solo después de la época de Virgilio.<sup>9</sup> Las representaciones de Apolo con rayos alrededor de la cabeza, que lo caracterizan de manera idéntica al Sol, pertenecen a época romana. Es necesario recordar que Helios y Febo-Apolo no siempre han sido identificados como un único dios.

En nuestro caso, Helios conseguirá sobrevivir básicamente por dos motivos: el primero, por el importante papel que tenía asignado (conducir el carro del Sol) y, el segundo, por la importancia de su culto en el Mediterráneo.<sup>10</sup> De

6. *Ov. Met.* II. 106; *Hygin. Fab.* 183; *Schol. ad Eurip. Pholén.* 3; *Pind. Ol.* VII. 71. Se ha relacionado este recorrido de Helios con las posteriores carreras de cuadrigas en el mundo romano. El número de puertas era de doce en el circo romano, igual al número de meses o signos del zodiaco. Una carrera constaba de siete vueltas –igual que los planetas o días de la semana–. Había cuatro equipos, los blancos representaban el invierno, el verano los rojos, verdes la primavera y el otoño los azules (*Terc. De Spect.* 9.5). Para una discusión completa de este simbolismo, J. HUMPHREY: *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*, University of California Press, 1986.

7. *Hom. Od.* VIII. 271, *Hymn. in Cer.* 75; *comp. Soph. Ajax*, 847.

8. G. WISSOWA: *Religion und Kultus der Römer*, Munich, 1912, p. 365; G. HALSBERGHE: *The Cult of Sol Invictus*, EPRO, Leiden, 1972; M. WALLRAFF: «Constantine's Devotion to the Sun after 324», en: M.F. WILES, E. YARNOLD & P.M. PARVIS (ed.), *Papers Presented at the Thirteenth Conference of Patristic Studies held in Oxford 1999*, *Studia Patristica* 34, pp. 256-269, rechaza un origen sirio para el culto imperial del Sol, pero mantiene el concepto de dos formas diferentes de culto solar: el republicano, y el tardoimperial. P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 45-56, adopta una posición más matizada, y postula un cierto grado de continuidad entre el Sol republicano y el dios del Sol de la Antigüedad tardía.

9. K. KOCH: *Gestirnverehrung im Alten Italien: Sol Indiges und der Kreis der Di Indigetes*, Fráncfort del Meno, 1933, fue el primero en estudiar la figura del Sol en época republicana de manera sistemática, y argumentó a favor de la aceptación de la antigüedad de su culto; G. DUMÉZIL: *Archaic Roman Religion*, Chicago: University of Chicago Press, 1970, pp. 169-170, se mantuvo escéptico, pero ahora la mayoría de los especialistas acepta esta antigüedad; K. LATTE: *Römische Religionsgeschichte*, Múnich, 1960, pp. 231-233; G. HALSBERGHE: *The Cult of Sol Invictus*, pp. 26-28; J.C. RICHARD: «Le culte de Sol et les Aurelii: À propos de Paul Fest. p. 22 L.», en *Mélanges offerts à Jacques Heurgon: L'Italie préromaine et la Rome républicaine (Rome, 1976)*, París, pp. 917-918 y n. 15, con referencias; R. SCHILLING: «Le Culte de l'Indiges à Lavinium», *REL*, 57, 1979, pp. 60-61. Para la posible conexión con los Aurelii véase G. DUMÉZIL: *Archaic Roman Religion*, pp. 432-4333; J.C. RICHARD: *op. cit.*, que aceptan la relación, y C. SANTI: «A Proposito della 'vocazione solare' degli Aurelii», *SMSR*, 15.1, 1991, pp. 5-19, que sugiere que la supuesta vinculación con los Aurelii es una falsificación que data del reinado de Aureliano. Para la presunta importancia del Sol en época republicana, cf. M. WALLRAFF: «Constantine's Devotion...», pp. 28-29.

10. Helios era una deidad menor para los griegos, pero claramente no era una divinidad extranjera, y su importancia aumentó gradualmente con el tiempo. M. WALLRAFF: «Constantine's Devotion...», p. 29, afirma que los cultos de Helios en Grecia eran reminiscencias de cultos arcaicos o no griegos que

hecho, muchos de sus hijos habitarán zonas muy alejadas unas de otras, desde Creta hasta Italia, siendo algunos de ellos personajes tan importantes como Pasifae (madre del Minotauro), Circe (que aparecerá en la *Odisea*) o Eetes (rey de la Cólquida). Sin embargo, esta independencia y autonomía del Sol con respecto a Febo se vio truncada –especialmente a partir de época helenística–, ya que las connotaciones solares del dios de Delfos, y su mayor popularidad, facilitaron su identificación.<sup>11</sup>

La presencia geográfica de Helios en el ámbito griego fue bastante variada. Fue el dios tutelar de Rodas,<sup>12</sup> mientras en la isla de Sicilia, donde tenía rebaños de bueyes y ovejas, cada uno compuesto de 350 cabezas, estos eran atendidos por sus hijas Faetusa y Lampetia.<sup>13</sup> Las tradiciones posteriores le atribuyen también cierta presencia en Eritea,<sup>14</sup> y era un denominador común la presencia de rebaños sagrados, especialmente de bueyes. Parece que desde la época homérica fueron construidos templos a Helios en Grecia (Hom. *Od.* XII. 346), y en una cronología más tardía nos encontramos con su culto establecido en diversos lugares, como en Elis (Paus. VI. 25.5), Apolonia (Herodes IX.93), Hermione (Paus. II. 34.10), en la acrópolis de Corinto (Paus. II 4.7), Argos (Paus. II.18.3), en Trecén (Paus. II. 31.8), Megalópolis (Paus. VIII. 9.2), y otros lugares, especialmente en la isla de Rodas, donde el famoso coloso de Rodas era una representación de Helios.<sup>15</sup> Los sacrificios ofrecidos a Helios consistieron en carneros blancos, jabalíes, toros, cabras, corderos, especialmente caballos blancos, y miel<sup>16</sup>. Entre los animales sagrados para él, el gallo es mencionado especialmente (Paus. V. 25.5). Los poetas romanos, cuando se habla del dios del Sol,<sup>17</sup> por lo general adoptan las nociones griegas utilizadas para Helios,

---

retrocedieron gradualmente en el curso del desarrollo cultural de Grecia. Esta hipótesis no está apoyada por las evidencias de P. MATERN: *Helios und Sol*, n. 3, que implican que los cultos de Helios fueron notablemente más extendidos en el mundo griego en el primer período imperial (s I a.C.- s. I d.C.) de lo que habían estado en la Grecia clásica. El aumento en la cantidad de evidencias puede ser el resultado de otros factores además de un aumento de culto por sí mismo –la supervivencia de inscripciones por ejemplo–, pero eso no cambia el hecho de que el culto de Helios no era poco común en el mundo griego en el comienzo de la era romana.

11. M. SALZMAN: *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 127, 150; Q. SCHOFIELD: «Sol in the Circus Maximus», *Latomus*, 102, 1969, pp. 640-650. Esto no es un fenómeno aislado. De hecho, y resulta bastante curioso que Artemis, hermana de Apolo, acabará identificándose con la diosa Selene, es decir, con la Luna, que era la hermana de Helios.

12. Pind. *Ol.* VII. 54; Strab. XIV. p. 652; Plin. *HN.* XXXIV. 7, 17.

13. Hom. *Od.* XII. 128; Apollon. *Rhod.* IV. 965.

14. Apollod. I. 6.1; Theocrit. XXV. 130.

15. Pind. *Ol.* VII. 54; Strab. XIV. p. 652; Plin. *HN.* XXXIV. 7, 17. M. NILSSON: *Geschichte der griechischen Religion*, Múnich, 1941, I, pp. 789-793. En las fuentes M. NILSSON: *Geschichte der griechischen*, p. 790, n.5, aduce - Ar. *Pax* 406- 413; Pl. *Cra.* 397C, ya que indican claramente que en la Atenas clásica los cultos principales de Helios se asociaron con los no griegos en vez de griegos, pero eso no quiere decir que los propios griegos no consideraban Helios y Selene como dioses. Por el contrario, en Pl. *Ap.* 26d, por ejemplo, se muestra claramente que la actitud normal en Atenas sería la de considerar que el Sol y la Luna eran deidades.

16. Hom. *Il.* XIX. 197; Eustath. *ad Hom.* pp. 36, 1668; Hygin. *Fab.* 223; Paus. III. 20. 5; Herod. I. 216; Strab. XI. 513.

17. Etimologías de la palabra *Sol* están dadas por Var. I. 5,68; Cic. *N.D.* 2.68, 3.54; Macr. *Sat.* 1.17.7, *Somn.* 1.20.4; Mart. *Cap.* 2.188; Lyd. *Mens.* 2.4.

ya que el culto del Sol se introdujo en Roma después de su familiarización y contactos con culturas orientales, si bien desde un período más temprano es posible identificar ejemplos de cultos al Sol y a la Luna.<sup>18</sup>

#### ICONOGRAFÍA DEL PODER Y LA LUZ EN LAS FIGURAS DE HELIOS Y SOL

Las fuentes iconográficas constituyen un rico tesoro de textos potencialmente informativos. Al igual que es difícil captar las sutilezas de un texto escrito si el conocimiento del vocabulario utilizado es inadecuado, es complejo comprender una imagen si la comprensión de uno de los elementos individuales que la definen está ausente. En el caso particular de las figuras de Helios y el Sol en la cultura visual antigua, en numerosas ocasiones los datos iconográficos son escasos, insuficientes y fragmentarios.

En este contexto, ¿cómo podemos identificar iconográficamente las imágenes de Helios y Sol en la cultura visual antigua? Uno de los rasgos más característicos de la iconografía de Helios son los rayos que nacen de su cabeza, siendo normal que aparezca montado en una cuadriga tirada por cuatro caballos, aunque también puede aparecer como un jinete o portando alas.<sup>19</sup> La pervivencia iconográfica de Helios y su posterior asociación visual con la figura del Sol se produjeron en la cultura visual romana gracias a su vinculación con Febo-Apolo, debido a que de esta forma su riqueza simbólica aumentó de manera considerable (por ejemplo, incorporó algún rasgo propio de Apolo, como es la corona de laurel).<sup>20</sup> Un fresco en Pompeya (IX 7,19)<sup>21</sup> es un buen ejemplo de cómo se identificaron el Sol y Apolo en el siglo I d.C. (fig. 1). La figura del Sol está representada irradiando rayos, junto a otros atributos iconográficos como el látigo y la clámide, que identifican claramente a esta figura con nuestra deidad solar.

A modo de resumen, podemos decir que en la cultura visual romana, la iconografía del dios Sol estaba dominada por tres imágenes-tipo básicas.<sup>22</sup>

18. Varro, *de Ling. Lat.* V. 74; Dionys. II. 50; Sext. Ruf. *Reg. Urb.* IV. Según Varrón (*L.* 5,74) el culto debe remontarse a la época de Tito Tacio. En cuanto al origen en época sabina cf. Dion. Hal. *Ant.* 2.50, 3; Aug. *C.D.* 4.23. Festo une la introducción del culto a la Aurelii, una familia de origen según se dice sabina (Paul. *Fest.* 22.5). Esto sugiere que puede haber sido uno de los *sacra gentilia*. Tácito (*Ann.* 15.74.1) menciona una *vetus circum apud aedes* para el Sol, generalmente aceptada en época republicana en su cronología; cf. Tert. *Spect.* 8.1.

19. Sobre la iconografía de Helios en el arte griego P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 47-52, pp. 58-62, pp. 83-87, pp. 166-169. Sobre la iconografía del Sol el trabajo más completo es el de S. HIJMANS: *Sol: The sun in the art and religions of Rome* [S.l.], 1994.

20. También se han identificado coronas de laurel simbólicas asociadas a los rayos solares, cf. P. BASTIEN: *Le buste monétaire des empereurs romains*, Wetteren, 1992, pp. 117-118.

21. LIMC Helios/Sol 302.

22. En las convenciones iconográficas, LIMC Helios/Sol. R. BERNHARD: «Der Sonnengott auf griechischen und römischen Münzen», *Schweizerische Numismatische Rundschau*, 25, 1933, pp. 245-298; K. SCHAUBURG: *Helios; Archdologisch-mythologische Studien über den antiken Sonnengott*, Berlín, 1955; P. MATERN: *Helios und Sol*, p. 47. Algunas fuentes antiguas proporcionan información pertinente sobre la iconografía, por ejemplo Tert. *De Spect.* 9.3; Verg. *Aen.* 12, 164.

1. Como una figura de pie, siempre joven e imberbe, con el cabello largo y suelto. Suele irradiar rayos de la cabeza. Casi invariablemente, viste una clámide –a veces larga, aunque generalmente corta–, y aparece desnudo, a menos que vista una larga túnica. Su principal atributo es el látigo, pero el globo celeste también es un motivo recurrente. Otros atributos menos frecuentes son un cetro, una lanza, y una antorcha. Desde el siglo I d.C. en adelante, puede ser representado con la mano derecha levantada y extendida. Este gesto se volvió cada vez más popular en el siglo II d.C., y en los siglos III y IV. La postura más común es en *contrapposto*, aunque en las monedas aparece también caminando o corriendo. En términos generales, resulta extraño encontrar representaciones del Sol realizando una actividad específica.
2. Como un auriga en un carro, con las mismas convenciones iconográficas que las anteriormente descritas. En este caso concreto, el Sol conduce una cuadriga, y normalmente de pie sobre ella. En algunas representaciones tridimensionales la cuadriga se representa de perfil, aunque las imágenes en tres cuartos y frontales también son frecuentes.<sup>23</sup> Los caballos pueden representarse de manera frontal, pero lo más común es que aparezcan en parejas simétricas, enmarcando así la imagen central del Sol.
3. Como un busto o una figura representada parcialmente. Un gran número de representaciones del Sol se limitan a presentar su cabeza o busto, y más raramente la parte superior del cuerpo. En este último caso, la gama completa de la definición de los atributos incluye el látigo, el globo celeste, la mano derecha levantada, la clámide, y los rayos irradiando de su cabeza. Tenemos ejemplos de bustos sin rayos que se encontraron en mitreos, y casi con seguridad representan al Sol.<sup>24</sup> Muchos bustos y cabezas del Sol tienen una característica iconográfica adicional –un látigo detrás del hombro, por ejemplo– para confirmar aún más su identidad.

De esta manera, la cultura visual romana representó al Sol, invariablemente, como un hombre joven, bien afeitado, casi siempre irradiando rayos alrededor de su cabeza, y habitualmente con un látigo y/o un globo celeste. Aparece en general desnudo, a pesar de que puede llevar un manto o clámide

---

23. P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 124-127, subestima el número de numismática, y otras representaciones del Sol con una mano levantada en una cuadriga. En monedas que representan la cuadriga de perfil (derecha o izquierda) del Sol, por ejemplo, se afirma incorrectamente que se le representa con una mano derecha levantada solo en raras ocasiones, y solo desde el reinado de Probo (276-282). De hecho, algunas monedas con esta iconografía se ha encontrado en relación con Caracalla en los años 215, 216, 217 así como una bajo Póstumo, posiblemente dos bajo Galieno, y una bajo Aureliano, R. GÖBL: *Antike Numismatik*, Múnich, 1978, p. 149. Floriano (276) también acuñó una serie de monedas de este tipo en su corto reinado.

24. M. BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Maguncia, 1998, pp. 76-77, pl. 14,1-3, considera que la posibilidad de que esta estatua sea Alejandro es bastante alta. P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 120-122, sostiene que es Helios.

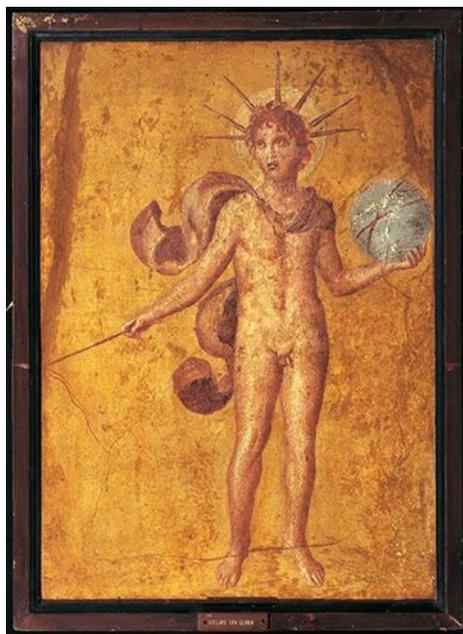


Fig. 1. Figura de Sol-Apolo en una pintura de Pompeya IX 7,19. LIMC LIMC Helios/Sol 302

que cubre su anatomía parcialmente. En el conjunto general de la cultura visual romana son escasísimos los ejemplos que han sobrevivido y que puedan ser identificados de manera inequívoca con el Sol. Papini señala que no hay figuras desnudas que no sean el Sol, siendo el látigo un atributo estándar en el arte romano.<sup>25</sup> A partir de estas pocas premisas iconográficas, podemos identificar algunas figuras como el Sol. Una escultura en Copenhague es uno de los ejemplos que ha sido más ampliamente aceptada como representación del Sol, y probablemente esta identificación sea correcta (fig. 2).<sup>26</sup> En ella encontramos la figura del Sol de pie, desnudo pero con clámide, el pelo largo y rizado, y un nimbo que irradia rayos esculpidos en relieve.<sup>27</sup> Mientras que el brazo derecho aparece levantado (roto por encima del codo), el brazo izquierdo sostuvo un atributo hoy perdido; un caballo aparece como soporte. La reconstrucción de esta estatua es dudosa.

En cronología imperial temprana, las representaciones del Sol pueden aparecer levantando su mano derecha, imitando un gesto de detención. Apenas

25. M. PAPINI: «Una statua di Sol a Palazzo Barberini», *RömMitt*, 109, 2002, p. 96.

26. LIMC Helios/Sol 460, 461.

27. P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 176-181, distingue varias categorías de rayos en las esculturas de piedra. Lo más reseñable de este tipo de ornatos es su aspecto tridimensional del halo con rayos en relieve. Esto permitió que el artista optara por los rayos de piedra en lugar de clavos de metal sin el riesgo de que los rayos se romperían fácilmente.

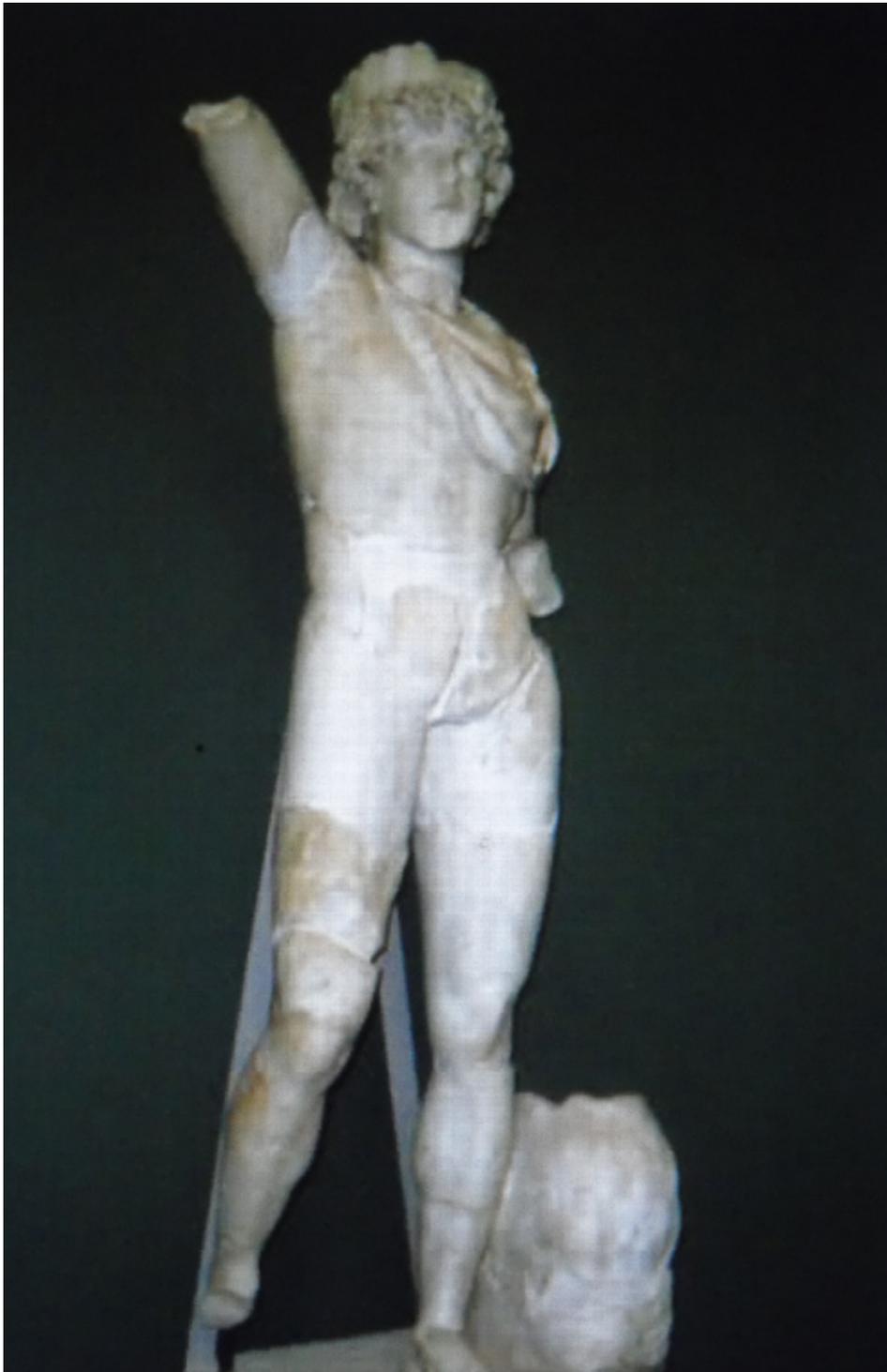


Fig. 2. Escultura romana del Sol, tercer cuarto del siglo IV. Gliptoteca de Copenhague, 623.  
LIMC Helios/Sol 460, 461

existen variaciones locales, y en todas las partes del Imperio se produjeron numerosas representaciones del Sol que se adhieren a esta iconografía estándar en la mayoría de aspectos.<sup>28</sup> Por tanto, cuando se produjeron variaciones, mejor es asumir que estas fueron realizadas conscientemente para diferenciar la figura representada de las imágenes canónicas del Sol. Otras excepciones incluyen las más raras representaciones del Sol como participante activo en las escenas mitológicas y de Mitra, y un muy pequeño número de gemas posiblemente representan al Sol a caballo o montando un león.<sup>29</sup>

La iconografía de estos tipos de imágenes del Sol está estrechamente relacionada con la iconografía clásica y helenística de Helios, y las diferencias que existen tienden a ser asuntos de énfasis, y no de fondo. En el arte griego, Helios aparece generalmente vestido con una túnica de algún tipo, mientras que en el arte romano el Sol tiende a ser representado desnudo. En ambas culturas visuales, uno de los atributos que está presente desde una cronología más temprana es el látigo. El cambio más notable en la iconografía del Sol se produjo en el curso del siglo II d.C., cuando se hizo cada vez más común que fuera representado con la mano derecha levantada. En otros aspectos, sin embargo, la iconografía del Sol se mantuvo constante durante medio milenio o más.<sup>30</sup> El rasgo iconográfico más identificativo del Sol es su carácter imberbe,

---

28. En Siria, por ejemplo, dioses más juveniles se representan irradiando rayos, están armados y llevan una armadura de cuerpo completo, pero no representan al Sol, sino una deidad local como Malachbel, cf. H. SEYRIG: «Antiquités Syriennes 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine», *Syria*, 48, 1971, pp. 337-373. La mayoría de los estudios más recientes sobre la divinidad del Sol han abandonado la idea de una deidad sirio importada. S. HIJMAN: «The Sun which did not Rise in the East: the Cult of *Sol Invictus* in the Light of non-literary evidence», *BABesch*, 71, 1996, pp. 115-150.; M. WALLRAFF: «Christus Verus Sol: Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg. Bd. 32, Aschendorff, Münster, pp. 12-13; P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 35-39. Sobre el papel de deidades solares en Siria, cf. P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 36-37, pp. 134-137. Para los últimos resúmenes de culto del Sol imperial ampliamente a lo largo de las líneas tradicionales véase R. MACMULLEN: *Paganism in the Roman Empire*, Londres, pp. 85-86; G. HALSBERGHE: *The Cult of Sol Invictus*, EPRO 23, Leiden; W. KELLNER: «Sol-Münzen als Zeugnisse einer politischen Religion», en: *Festschrift Herbert A. Cahn*, Basilea, 1985, pp. 59-77, 60-1, 64; R. MUTH: *Einführung in die griechische und römische Religion*, Darmstadt., 1988, p. 190, n. 519; M. CLAUS: «Sol Invictus Mithras», *Athenaeum*, 78, 1990, pp. 423-450; S. DI PALMA: «Evoluzione dei culti solari a Roma. Il Sol Invictus da Settimio ad Alessandro Severo», en: *Gli imperatori Severi. Storia, archeologia*, Roma, 1999, pp. 333-336; P. GARCÍA AGUADO: «El culto al Sol Invictus en la época de Caracalla», *Hispania Antiqua*, 25, 2001, pp. 295-304; R. HANSEN: «Antike Sonnenkulte», *Acta Historica Astronomiae*, 25, 2005, pp. 66-91.

29. En ciertos contextos –principalmente de Mitra– el Sol también podría representarse con más libertad que las líneas estrictas del esquema dominante. Tampoco hay que olvidar las representaciones no icónicas del Sol. En la arquitectura, el Sol podría integrarse en el diseño iconográfico y arquitectónico a través de un manejo cuidadoso de la admisión de la luz solar, cuyo mejor ejemplo es el *Serapeum* en Alejandría, donde los rayos de luz que entran a través de un pequeño agujero descubierto en el momento justo caerían precisamente en los labios de la estatua de culto, que representa al Sol besando a Sarapis, cf. V. TRAN TAM TINH: «Le baiser d'Hélios», en: *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma, II, 1984, pp. 318-328. Sobre el uso de la luz en la arquitectura sagrada, cf. C. WILLIAMSON: «Light in Dark Places: Changes in the Application of Natural Light in Sacred Greek Architecture», *Pharos*, 1, 1993, pp. 3-33.; E. PARISINOU: *The Light of the Gods: the Role of Light in Archaic and Classical Greek Cults*, Londres, 2000.

30. K. DUNBABIN: «The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments», *AJA*, 86, 1982, pp. 65-89.



Fig. 3. Busto de Alejandro-Helios, segunda mitad del siglo II a.C.  
Museo Arqueológico de Rodas, E 49

ya que una figura barbada no puede ser el Sol.<sup>31</sup> Su cabello habitualmente toma la forma de gruesos mechones sueltos. Su estética capilar se combina con una cabeza ligeramente inclinada, cejas fuertes, boca ligeramente abierta, y tal vez una mirada hacia arriba: las similitudes con los retratos de Alejandro Magno no pueden ser ignoradas.

Un problema similar de interpretación ha surgido con respecto a las características juveniles del Sol, que pueden ser confundidas con elementos de retratos de Alejandro Magno, hasta tal grado que muchos especialistas han sugerido que en algunos casos el representado no es el Sol, sino Alejandro bajo la apariencia de Helios.<sup>32</sup> Numerosas imágenes han sido interpretadas como representaciones de Helios o el Sol, y como Alejandro-Helios o incluso como Alejandro, y en pocos ejemplos se ha podido llegar a un acuerdo común (fig. 3).<sup>33</sup>

31. Esto es cierto desde el arte clásico griego en adelante. En el arte griego arcaico, el Sol se representa a veces con barba, P. MATERN: *Helios und Sol*, p. 47.

32. Los enfoques van desde M. BIEBER: *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago, 1964, que hace caso omiso de la relación Alejandro-Helios, salvo una breve observación en la p. 71. A. NIELSEN: «The Mirage of Alexander -a Minimalist View», *AnalRom Suppl.* 20, 1993, pp. 137-144, expresa se tiene la sensación desagradable de que los criterios para la identificación varían según el gusto individual.

33. N. HANNSTAD: «Imitatio Alexandri in Roman Art», *AnalRom Suppl.* 20, 1993, pp. 61-69; A. NIELSEN: «The Mirage of Alexander...», p. 140. En general sobre los enfoques de los retratos de Alejandro es imprescindible el excelente resumen dado por A. STEWART: *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley, 1993, pp. 56-70.

Los elementos iconográficos mencionados no prestan motivos suficientes para identificar estos bustos como esculturas del Sol.<sup>34</sup> En algunos casos ha sido el contexto de las imágenes el encargado de aclarar la identificación, ya que se encontraron algunos bustos en los santuarios de Mitra.<sup>35</sup> La presencia del Sol es obligatoria en los templos de Mitra, mientras que la presencia de Alejandro sería una anomalía, por lo que es una conclusión inevitable que estos bustos representan al Sol, y así eran vistos como tales. Desde esta perspectiva, los rasgos de las imágenes de Alejandro identificados con las del Sol son simplemente un ejemplo de cómo los artistas romanos desplegaron elementos del rico vocabulario visual de Roma para definir al Sol,<sup>36</sup> ya que era en el panteón romano la divinidad por excelencia de la juventud ardiente e invencibilidad (*Sol Invictus*).<sup>37</sup> Bergmann ha revisado una serie de imágenes de figuras que aparecen irradiando rayos que pueden o no ser Alejandro.<sup>38</sup> Su revisión muestra lo difícil que es encontrar un criterio por el cual estas imágenes se pueden identificar con seguridad como Alejandro, el Sol o alguna otra deidad. De hecho, lo que emerge con más claridad es que no se puede discriminar con éxito entre el Sol y Alejandro, a menos que existan elementos iconográficos específicos que nos hagan desechar algunas de las dos opciones.

34. Las evidencias para la identificación entre Alejandro-Helios es deducida por A. STEWART: *op. cit.*, p. 334. Aunque Diodoro (17.89.3) y Curtius (9.1.1) afirman que Alejandro ofreció sacrificios a Helios en agradecimiento por haber permitido la conquista de Oriente, esto difícilmente constituye una prueba de que Alejandro se reivindica ningún vínculo especial con Helios (Arriano, V. 10, que establece simplemente que Alejandro ofreció a los dioses, sin mención especial de Helios).

35. Hay que recordar que el busto no tiene por qué haber tenido rayos de metal de algún tipo, ya que podría haber sido colocado en frente de alguna fuente oculta de luz que se proyectaba desde atrás o por encima, por ejemplo. En el amplio uso de efectos de luz especiales en los santuarios de Mitra véase M. CLAUS: *The Roman Cult of Mithras: the God and his Mysteries*, Londres, pp. 127-130.

36. D. SPENCER: *The Roman Alexander: Reading a Cultural Myth*, Exeter, 2002, su fascinante estudio se centra en la recepción e interpretación del Alejandro histórico por la élite romana de la República y principios del Principado, como lo demuestran sus escritos. Véase también P. STEWART *Roman Art*, Oxford, 2004.

37. En la utilización de época republicana de *invictus* como epíteto divino, cf. S. WEINSTOCK: «Victor and Invictus», *HarvTheolR*, 50, 1957, 215-217. F. CUMONT: *Textes et Monuments Figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, vol. 1, 1899, pp. 47-48, n. 2, en referencia a las muchas inscripciones en *CIL VI* (n.º 312-332), está desconcertado por la popularidad de *Hercules Invictus*. Él sugiere que en estos casos *Hercules* significa el planeta Marte. Con Júpiter el epíteto *Invictus* es simplemente poético como *omnipotens*. De hecho Cicerón (*leg. 2*, 28) indica claramente que *Invictus* era un epíteto normal para Júpiter. S. BERRENS: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193-337 n. Chr.)*, Stuttgart, 2004, pp. 184-198, diferencia entre el uso mitraico de *Sol Invictus Mitra* y la aparición de *Sol Invictus* en las monedas, inscripciones imperiales, y otros monumentos públicos.

38. A. NIELSEN: «The Mirage of Alexander...», p. 141, sugiere que los espectadores contemporáneos posiblemente hayan tendido a vacilar entre algunas imágenes que podrían identificarse con Alejandro, Aquiles, Perseo, Apolo, etc. El hecho es que supuestamente los rasgos de Alejandro eran, de hecho, las herramientas artísticas convencionales que no se refieren a un individuo particular -Alejandro- sino a una concepción heroica del individuo. T. VASILIEVA: «Alexander as Helios or Helios as Alexander: Some problems of interpretation and attribution of an unknown monument» *VDI*, 251:4, 2004, pp. 136-153, apunta la imagen fuertemente idealizada de Alejandro (especialmente en los retratos póstumos) se hizo tan conocida que formó parte de la iconografía griega en la época helenística y romana, y acabó absorbiendo toda una serie de otras imágenes, divinas y mitológicas.



Fig. 4. Relieve de Helios. Frontón noroeste del templo de Atenea en Ilión, primer cuarto del siglo III a.C. Museo de Pérgamo (Berlín)



Fig. 5. Bronce romano con la figura del Sol, período Antonino (inicios siglo II). Museum of Fine Arts (Boston), 1996.3

Los rayos o un nimbo irradian luz desde su cabeza, y forman tal vez el elemento más importante de su iconografía.<sup>39</sup> Los rayos son generalmente descritos emanando directamente de la cabeza del Sol, pero en casos excepcionales pueden ser representados como si estuvieran conectados a un añadido metálico que rodea la cabeza en forma de corona.<sup>40</sup> En muy pocos casos, el Sol puede ser representado en una cuadriga que está irradiando luz pero, por lo demás, nunca es representado con los rayos procedentes de cualquier parte de su cuerpo excepto de la cabeza (fig. 4). En particular, durante los siglos III y IV d.C., uno de los elementos más llamativos de la iconografía del Sol lo encontramos en la manera en que levanta el brazo derecho. En ese período –casi invariablemente– es representado con este gesto cada vez que aparece como una figura de cuerpo entero. Por lo general, el brazo está extendido, aunque su codo aparece ligeramente flexionado, y la mano abierta está a la misma altura que la cabeza. La postura en general es bastante relajada, en relación con el gesto propio de un orador en su *adlocutio*, como un gesto de poder, bendición, o saludo, como la del emperador en muchas estatuas ecuestres (fig. 5). El Sol ciertamente nunca adopta la postura rígida del saludo fascista, ni es una postura amenazante o apotropaica.

Un último elemento iconográfico presente en la cultura visual romana de manera recurrente es un globo celeste que representa al cosmos. Tanto en forma y función, la aparición de este globo acompañando al Sol es un dato iconográfico de enorme utilidad. El globo representa el cosmos, y cualquier figura que llevaba este símbolo estaba representada como un motor primario del orden universal.<sup>41</sup> Hacia el final de la República romana, el globo celeste se había convertido en un símbolo abstracto de la energía (cósmica), con ejemplos como Júpiter, *Dea Roma*, o el *Genio Populi Romani* representados regularmente sosteniendo un globo celeste. De César en adelante, todos los gobernantes romanos llevaron el globo como un signo de su poder. Se ha convertido claramente un signo convencional del poder supremo, aunque eso no quiere decir que su simbolismo cósmico haya sido olvidado.

39. M. WALLRAFF: «Christus Verus Sol: Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg. Bd. 32, Aschendorff, Münster, 2001, p. 147, hace hincapié en que hay ejemplos de retratos nimbados dispersos durante la Tetrarquía.

40. La diferencia entre una aureola con rayos y una sin ellos a menudo se pasa por alto, lo que lleva a muchos a tomar el punto de vista equivocado de que la aureola era un símbolo astral o incluso principalmente un símbolo solar, M. WALLRAFF: «Christus Verus Sol...», p. 129.

41. El globo cósmico no debe ser confundido con el globo terrestre. En la Antigüedad, la idea de que la tierra era redonda fue controvertida, pero no hay acuerdo sobre cómo era de generalizada la oposición al concepto que estaba en los círculos de la sociedad antigua responsables del desarrollo de las convenciones iconográficas. Para contrastar puntos de vista, P. ARNAUD: «L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique», *MEFRA*, 96, 1984, pp. 53-116.

## UN RASGO ICONOGRÁFICO PARTICULAR: LA *CORONA RADIATA*

A pesar de toda esta serie de motivos iconográficos distintivos, ninguno de ellos en particular es suficiente para identificar a una figura de manera absoluta con el Sol. En lo que se refiere a nuestro estudio iconográfico sobre la *corona radiata*,<sup>42</sup> la radiación es uno de los elementos simbólicos que no son definitivos de nuestra figura. Además, ciertos tipos de radiación no se asociaban directamente con el Sol.<sup>43</sup> Todavía hay una fuerte tendencia a asumir que la luz simbólica de cualquier tipo puede ser suficiente para asociar una figura con el Sol, con independencia de las otras características iconográficas de la figura radiante.<sup>44</sup> Es cierto que hay casos en los que la identidad principal de una figura como un personaje que no sea el Sol es inequívoca y, sin embargo, al mismo tiempo, su iconografía puede contener referencias claras al Sol.<sup>45</sup> Del mismo modo, existen ejemplos en los que se excluyen cuidadosamente las referencias al Sol para evitar que los espectadores asuman connotaciones solares.

42. Una corona –στεφάνη, στέφος, στεφάνωμα, *corolla, sertum*– era un ornamento circular de metal, hojas o flores, usado alrededor de la cabeza o el cuello, y utilizado como decoración festiva y funeraria, y como recompensa de talento, de destreza militar o naval, o del valor civil. La *corona radiata* fue la que se entregaba a los dioses y héroes deificados (Stat. *Theb.* I.28), y fue asumida por algunos de los emperadores, como muestra de su divinidad. Era de uso emblemático y no honorario, por lo menos a la persona que las usaba, y su adopción no estaba regulada por la ley, sino por la costumbre. Se puede ver este atributo iconográfico en las monedas de Trajano, Calígula, M. Aurelio, Valerio Probo, Teodosio, etc. Los tipos de coronas honorarias comunes en la cultura visual romana fueron: *corona obsidionalis* (corona honoraria otorgada por los romanos para los logros militares. (Aul. Gell. V.6; Plin. *HN.* XXII.4; Festus, *Obsidionalis*; Serv. *ad Virg. Aen.* VIII.128), *corona civica* (la segunda en honor e importancia, se entregaba al soldado que había conservado la vida de un soldado romano en batalla, y por lo tanto iba acompañada de la inscripción *Ob civem servatum*. Plin. *HN.* XVI.3; Aul. Gell. V.6; Senc Clem. I.26), *corona navalis* o *rostrata* (seguramente fuera aquella dada al marinero que abordaba por primera vez un barco enemigo. Liv. *Epit.* 129; Dion Cass. XLIX.14; Aul. Gell. V.6; Senec. *De Ben.* III.32; Festus, *Navalis Corona*; Plin. *HN.* VIII.31), *corona muralis* (el primer hombre que escalaba el muro de una ciudad asediada era recompensado por su comandante con una *corona muralis*. Aul. Gell. V.6.4, Liv. XXVI.4), *corona castrensis* o *vallaris* (el primer soldado que superaba el *vallum* y forzaba una entrada en el campamento del enemigo. Aul. Gell. V.6; Val. Max. I.8), *corona triumphalis* (se usaba alrededor de la cabeza del comandante durante su triunfo, se hacía con hojas de laurel. Aul. Gell. V.6, Ovid., *Pont.* II.2, 81, Tibull. I.7.7), *corona ovalis* (se daba a aquellos que meramente merecían una ovación, lo cual ocurrió cuando la guerra no fue debidamente declarada, o fue llevada a cabo contra una fuerza muy inferior, o con personas no consideradas por las leyes de las naciones como enemigos legítimos, como esclavos o piratas. Plut. *Marcell.* 22; Plin. *HN.* XV.39; Dionys. V.47), *corona oleagina* (era una corona de honor, hecha de hoja de olivo, y conferida tanto a los soldados como a sus comandantes. Dion Cass. XLIX.14, XLVI.40). Los tipos de coronas emblemáticas más comunes en la cultura visual romana fueron: *corona sacerdotalis* (fue usada por los sacerdotes, con la excepción del *pontifex Maximus* y sus ministros, al oficiar en el sacrificio. Stat. *Theb.* III.466; Hor. *Carm. Sec.* 30; Tibull. II.1.4, I.1.5; Tertull. *De Idol.* 18), *corona funebris* (se colocaron guirnalda de flores en el féretro o se dispersaron desde las ventanas bajo las cuales pasaba la procesión fúnebre, o se entrelazaron alrededor de la urna cineraria. Plut. *Marcell.* 30; *Demetr.* 53; Ovid. *Trist.* III.2.82; Tibull. II.4.48), *corona convivialis* (debe su origen a la práctica de atar una cinta de lana apretada alrededor de la cabeza, con el propósito de mitigar los efectos de una posible intoxicación. Plin. *HN.* XXI.6; Hor. *Sat.* II.3.256; Val. Max. VI.9), *corona nuptialis* (estaba hecha de verbena, recogida por la novia, y llevada bajo el *flammeum* con el que la novia siempre estaba envuelta. Cat. LXI.6.8; Cic. *De Orat.* III.58), *corona natalitia* (suspendida sobre la puerta del vestíbulo en las casas de Roma en el que nacía un niño. Juv. *Sat.* IX, 85; Meursius, *Attic. Lect.* IV.10).

43. M. BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, pp. 41-46, el resplandor simbólico no le confiere automáticamente a una figura características astrales o solares.

44. M. BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, pp. 45-46; P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 181-182.

45. M. BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, p. 45; M. WALLRAFF: «Christus Verus Sol...», pp. 145-151; P. MATERN: *Helios und Sol*, p. 181.



Fig. 6. Crátera de figuras rojas con Helios en su carro, siglo v a.C.  
British Museum (Londres), inv. GR 1867,0508.1133

La *corona radiata* es un atributo genérico, presente en la iconografía de Helios desde mediados del siglo v a.C.<sup>46</sup> Sus posibles raíces orientales están fundamentadas dadas las numerosas representaciones de Helios que aparecen en las monedas de Rodas con la presencia del carro del Sol (fig. 6). Podría plantearse la cuestión de si la imagen, establecida durante tanto tiempo en el mundo griego, podía evocar cualquier asociación visual con Oriente, incluso en el contexto del culto de Alejandro Magno a Helios como el dios que abre el camino hacia el Este.<sup>47</sup>

Dejando a un lado los problemas iconográficos involucrados en el supuesto de que un objeto representado sea parcialmente real (corona) y/o parcialmente no (rayos), podríamos pensar que una corona –símbolo helenístico de la realeza por excelencia– no era el tipo de honor que se podría otorgar a los primeros

46. B. HOLDEN: *The Metopes of the Temple of Athena at Iliou*, Northampton MA, 1964, p. 36.

47. W. FAUTH: *Helios Megistos. Zur synkretischen Theologie der Spätantike*, Leiden, 1995, p. 38; P. GOUKOWSKY: *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 av. J.-C.)*, II: *Alexandre et Dionysos*, Nancy, 1981, p. 40.



Fig. 7. Camafeo de Augusto con la *corona radiata*, siglo I.  
Museo Romisch-Germanisches (Colonia), 8115666537

emperadores de Roma, y ciertamente no en el caso de Augusto.<sup>48</sup> El hecho de que en Roma fuese precisamente Augusto el primer retratado con este símbolo es mucho más fácilmente comprensible si aceptamos –como Bergmann– que la *corona radiata* era representada como un tipo de ofrenda floral romana (signo de *honor* y *auctoritas*), y no como una corona helenística con los rayos simbólicos (signo de realeza y divinidad) (fig. 7). La *corona radiata* se otorgaba a los emperadores muertos después de la *consecratio* (conversión en dioses) y la *corona laureada* a los generales victoriosos, con *imperium*. Esta suposición de que la *corona radiata* de Augusto fue inspirada por los modelos helenísticos es generalizada, pero problemática. La adopción directa de las insignias de los reyes helenísticos –incluso póstumamente– va en contra de la política general de Augusto, y por tanto sería sorprendente. La apariencia física de la *corona radiata* era más una reminiscencia de coronas honoríficas romanas que de los distintos tipos de coronas y diademas de época helenística. Tan solo

48. Conectado con él había un *publicum sacrificium* para el Sol el 8 de agosto, y/o *feriae* el 9 de agosto, dedicado específicamente al *Sol Indiges*, que también tuvo un templo en Lavinium (Dion. Hal. *Ant.* 1, 55, 2; Plin., *Nat.* 3.56). Existía un festival que se celebraba el 28 de agosto en honor del Sol y la Luna, recordado en el calendario del 354, que probablemente también tenía raíces republicanas, si es de hecho la misma que la que se hace referencia en la *Fast Praen.* (*InscrIt* 13.2, 134.)



Fig. 8. Moneda de Antíoco VI. El reverso muestra a Castor y Pólux a caballo. En la inscripción griega se lee ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ (rey Antíoco). La fecha es 169 de la era selúcida, correspondiente al 144-143 a.C

tenemos datos concluyentes de que cinco reyes helenísticos fueron realmente retratados con este símbolo iconográfico de poder: Ptolomeo III (282-222 a.C.), Ptolomeo V (210-181 a.C.), Ptolomeo VIII (182-116 a.C.), Antíoco IV (215-163 a.C.), y Antíoco VI (148-138 a.C.) (fig. 8).<sup>49</sup>

Después del año 64 los emperadores romanos se representan en las monedas luciendo la *corona radiata* de manera recurrente y normalizada.<sup>50</sup> Así, podemos afirmar que este motivo iconográfico de poder fue asumido después de esa fecha como algo natural, y con monótona regularidad. Si la *corona radiata* era puramente simbólica, confiriendo divinidad y algún tipo de relación con el Sol en el portador, esto tiene implicaciones tanto para el papel del Sol en la religión imperial romana, como para la relación entre el emperador y el

49. Las monedas con atributos solares de Ptolomeo III (246-222) y sus sucesores, así como las de Antíoco IV (215-163), no son ejemplos de imaginería solar. R. SMITH: *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford, 1988, pp. 42-44, con razón rechaza la noción de que los rayos en los retratos reales helenísticos se refieran específicamente a Helios, y se limita a decir que representan el resplandor de la epifanía real-divina.

50. Sobre la relación entre los emperadores y el Sol, véase H. USENER: «Sol Invictus», *RhM*, LX, 1905, pp. 465-491; R. BERNHARD: «Der Sonnengott auf griechischen und römischen Münzen», *Schweizerische Numismatische Rundschau*, 25, 1933, pp. 245-298; A. ALFÖLDI: «Insignien und Tracht der römischen Kaiser», *Jdl*, 40, 1935, pp. 107-108; H. L'ORANGE: «Sol Invictus Imperator», *SymbOslo*, 14, 1935, pp. 86-114.; A. NOCK: «The emperor's divine Comes», *JRS*, 1947, 37, pp. 102-116.; R. BRILLIANT: *Gesture and Rank in Roman Art*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences XIV, 1963, New Haven, pp. 208-211; E. KANTOROWICZ: «*Oriens Augusti* - Lever du Roi», *DOP*, 17, 1963, pp. 117-178; S. MACCORMACK: «Change and continuity in late antiquity: the ceremony of the *Adventus*», *Historia*, 21, 1972, pp. 721-752; R. TURCAN: «Le culte impérial au III siècle», *ANRW* II, 16.2, 1978, pp. 946-1084; P. BASTIEN: «Couronne radiée et buste monétaire impérial. Problèmes d'interprétation», en: J. QUAEGBUR (ed.), *Studia Paulo Naster oblata*, Leuven, 1982, pp. 263-272; M. BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*.



Fig. 9. Moneda da Valeriano. En el reverso se puede ver una alegoría de la Victoria germánica de pie. Primera emisión del 253

Senado.<sup>51</sup> No podemos –de manera concluyente– suponer que todos los emperadores estaban igualmente interesados en la simbología del Sol, e igualmente dispuestos a incidir en la prerrogativa del Senado para otorgar la condición de *divus* al emperador de manera póstuma. Estas cuestiones están relacionadas con factores importantes del contexto y de visión. En las monedas imperiales romanas, la *corona radiata* con cintas es usada por Augusto a título póstumo, por Nerón desde el año 64, y luego regularmente por todos los emperadores romanos que viven de Vespasiano a Constantino (fig. 9).<sup>52</sup> Lo que se desprende de esto es que todos los elementos y atributos representados comúnmente con bustos imperiales fueron utilizados como elementos estándares de la

51. Los especialistas han insistido en la exclusión del Sol de la corriente principal de la religión romana. En una serie de artículos, por ejemplo, J. FONTENROSE: «Apollo and Sol in the Latin poets of the first century B.C.», *TAPhA*, 70, 1939, pp. 439-455; «Apollo and the Sun God in Ovid», *AJPh*, 61.4, 1940, pp. 429-444; «Apollo and Sol in the Oaths of Aeneas and Latinus», *ClPhil*, 38.2, 1942, pp. 137-138, argumentó que el Sol y Apolo aún no fueron identificados entre sí en el s. I a.C. Es instructivo leer sus intentos de conciliar esta posición con, por ejemplo, la alternancia entre el Sol y Apolo en el *Carmen Saeculare* de Horacio. En la connotación peyorativa del sincretismo, A. FELDTKELLER: «Synkretismus und Pluralismus am Beispiel von Palmyra», *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 48.1, 1996, pp. 20-38. Una excelente discusión sobre este tema se puede encontrar en S. PRICE: «Gods and Emperors: The Greek Language of the Roman Imperial Cult», *Journal of Hellenic Studies*, 104, 1984, pp. 79-95. M. CLAUSS: *op.cit.*, pp. 17-38, amplia e ilustra en qué medida aún persisten estos problemas 15 años después.

52. Con anterioridad, en un pequeño número de monedas locales, Helios también se representa con un bastón largo, ya sea apoyándose en él, o al hombro, P. MATERN: *Helios und Sol*, pp. 93-94. La ceca romana imperial emitió una serie de monedas entre 199 y 210 que podían representar al Sol con el globo, P. MATERN: *Helios und Sol*, p. 303. Aunque no existe unanimidad en que estas monedas estén presentando al Sol y S.. BERRENS: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantian I. (193-337 n. Chr.)*, Historia Einzelschriften 185, Stuttgart, 2004, pp. 43-44, sostiene que la figura representada es Caracalla. En la mayoría de los casos, la *corona radiata* es realmente difícil de distinguir. Los otros atributos, el globo y lanza, son comunes a muchas figuras y muy raros para el Sol (lanza).

iconografía imperial. La realidad, por tanto, es la característica primaria del contexto en el que se producen este tipo de coronas. En otras palabras, la imagen, que representa claramente la *corona radiata* como objeto real, se ve reforzada por el contexto en la medida en que todos los demás atributos comunes de bustos imperiales son también objetos reales. Esto sugiere fuertemente que el espectador romano supiese interpretar la *corona radiata* como un atributo iconográfico que realmente existió como parte de la regalía imperial.

En relación a la naturaleza e interpretación de la *corona radiata*, todavía no es posible establecer certezas absolutas. Bergmann argumenta enérgicamente en favor de la interpretación de la *corona radiata* como un atributo puramente simbólico, honorario de connotaciones solares y divinas. La autora reconoce que este argumento está en contradicción con las representaciones de la *corona radiata* imperial como un objeto real, que consiste en una corona alrededor de la cabeza, a la que los puntos del metal se adjuntan como rayos, y que fue fijada en la parte posterior de las cintas.<sup>53</sup> Esta representación se mantuvo escrupulosamente durante los tres siglos que los emperadores fueron retratados con esta iconografía solar de la irradiación. Esta es una interpretación que difiere de la de Alföldi,<sup>54</sup> que sugiere que la *corona radiata* era en realidad una corona real helenística, usada por los emperadores, de la que emanaban rayos simbólicos que denotaban la divinidad. El sentido común nos sugiere que el atributo característico del Sol –me refiero a los rayos que emanan de la *corona radiata*– añade un significado adicional en estas circunstancias, por lo que es probable que para los ojos de un espectador romano la identidad predeterminada de un busto de un joven imberbe con el pelo largo y rayos deban identificarse con el Sol. Sin embargo, la presencia de los rayos no es indispensable. Hay ejemplos de bustos sin ningún rastro visible de rayos que con casi total seguridad representan al Sol, en vista del contexto de su hallazgo, y hay bustos con los rayos que son claramente retratos que no tienen nada que ver con el Sol.

La iconografía de poder asociada a la *corona radiata* en la imagen imperial presupone también autoridad espiritual, como visualización deliberadamente idealizada de la belleza Apolínea-Augusta. Por ejemplo, a través de la desnudez heroica que se manifestó en una colosal estatua de bronce dorado de Constantino en el Foro de Constantinopla (fig. 10).<sup>55</sup> Aunque los detalles de la iconografía de la estatua son inciertos (y seguirán siendo discutidos), era definitivamente una imagen imperial grandiosa en la tradición de retratos helenísticos, exhibiendo el estado humano anterior del gobernante (a través de

53. M. BERGMANN: *Die Strahlen der Herrscher*, pp. 116-117, analiza todas las representaciones bidimensionales de la corona radiata. También tenemos un pequeño número de bustos de mármol con una corona radiata de algún tipo, que consiste en una banda bastante gruesa alrededor de la cabeza, justo por encima de las orejas, en la que se perforaron agujeros para mantener los rayos.

54. A. ALFÖLDI: «Insignien und Tracht der römischen Kaiser», *JdI*, 40, 1935, p. 46.

55. R. SMITH: «Roman Portraits. Honours, Empresses, and Late Emperors», *JRS*, 75, 1985, p. 202.

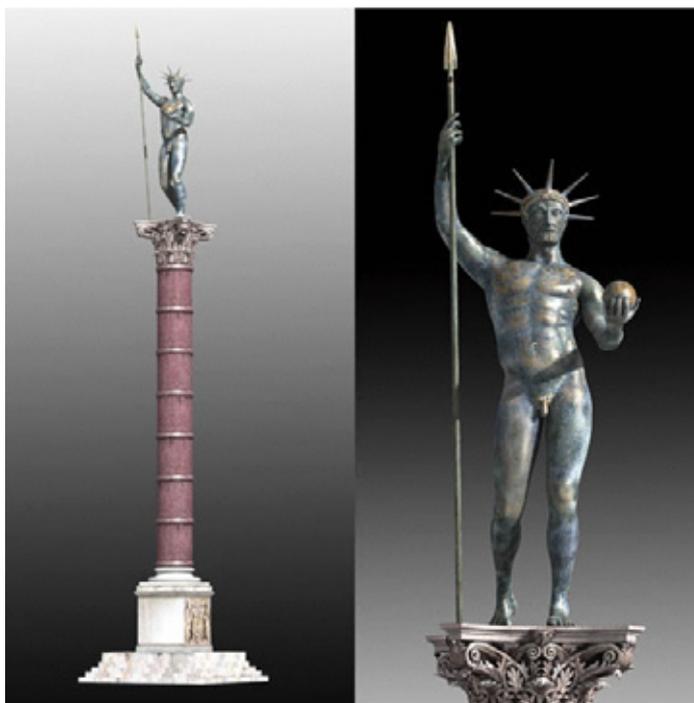


Fig. 10. Estatua de Constantino en su columna en Constantinopla, reconstrucción realizada por Jonathan Bardill (*Constantine Divine Emperor of the Christian Golden Age*, Cambridge University Press, 2011)

atributos tales como la lanza).<sup>56</sup> Esta imagen mostraba, de manera plausible, las asociaciones con el dios Sol-Helios a través de una *corona radiata*. Iconográficamente, evocaba este tipo de *corona* que fue añadida a la estatua de Octavio en el recinto de Apolo en el Palatino, en una fecha incierta después de la muerte de Augusto. Esta estatua, que se levantaba sobre una columna adornada con las proas y las anclas de los barcos, había sido fijada para conmemorar la victoria en Actium. El monumento contaba con la presencia de la *corona radiata*, que ya formaba parte de la iconografía imperial desde la acuñación de monedas bajo Vespasiano y Tito: los rayos emergían en los ángulos de la cabeza de Augusto, y la estatua desnuda prefigura así la de Constantino en la columna de pórfido en Constantinopla.<sup>57</sup>

56. D. WRIGHT: «The True Face of Constantine the Great», *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, pp. 493-450.

57. Como afirma A. CADENAS GONZÁLEZ: «Contaminaciones paganas en la imagen de los primeros emperadores cristianos en la nueva roma: el caso de Constantino», *ETF, Serie II*, 22, 2014, p. 73, se pueden establecer paralelismos entre esta iconografía y la escultura de Nerón junto al Coliseo, haciendo referencia a una nueva edad de oro de prosperidad, seguridad y libertad bajo el gobierno del Dios Sol. J. BARDILL: *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, Cambridge, 2011, pp. 47-48; G. FOWDEN: «Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion», *JRS*, 81, 199, pp. 119-131.

## CONCLUSIONES

Los datos presentados permiten afirmar que la cultura visual romana muestra la similitud entre la *corona radiata* y el simbolismo de la radiación solar, lo que permite al artista asimilar el retrato imperial con diferentes significados simbólicos derivados directamente del tipo de imagen del Sol. Tales usos secundarios y metafóricos de la *corona radiata* nos llevan a un nuevo nivel de significado y comunicación visual. Lo que hemos establecido es que la *corona radiata* no fue solo un símbolo solar o divino. Por tanto, no se puede asumir automáticamente que cualquier tipo de rayos indicase en la cultura visual romana una referencia al Sol. La *corona radiata* era un objeto real, cuidadosamente diferenciado de las convenciones visuales relacionadas con la luz simbólica y/o divina. Tenía sus propios significados y connotaciones, más allá de sus conexiones simbólicas con el Sol. Durante los primeros cincuenta años de su uso, fue una corona honoraria asociada exclusivamente con Augusto. Sin embargo, Desde Nerón en adelante, su uso evolucionó rápidamente en una corona honoraria asociada con el poder (*invictus*), a través de sus connotaciones cósmicas y su simbolismo.

Hemos de suponer que el espectador romano no tendría problemas a la hora de identificar esta iconografía. Estas imágenes fueron usadas raramente como objetos directos de culto o veneración, y mucho más regularmente como encarnaciones visuales de conceptos abstractos como el orden divino o la estabilidad cósmica. Estos conceptos fueron transmitidos a través de una imagen antropomorfa de un joven con el atributo específico de la *corona radiata*. El marco teórico de estas imágenes nos revela un aspecto semiótico particular del arte romano. Cuanto más estructurado es el sistema visual de significación de las imágenes, más probable es que sus significados sean una cuestión de convención social. En las imágenes del Sol, hemos podido apreciar un alto grado de consistencia en las reglas que rigen su iconografía. Incluso aspectos como la representación de la luz divina estaban gobernados por reglas estrictas que se mantuvieron vigentes durante siglos, prescribiendo claramente qué convenciones iconográficas para la luz divina eran adecuadas para determinadas figuras. Así pues, las convenciones visuales relativas a la *corona radiata* ponen de manifiesto que fue un símbolo augusto e imperial, más que solar y divino. La importancia de lo visual en el mundo romano se ilustra no solo por la estabilidad de la iconografía del Sol, sino también por el hecho de que sus reglas eran conocidas y seguidas en todo el Imperio.



«SEGUIDORS VENCEN»,  
UN GRITO DE GUERRA PARA UN REY:  
UN LEMA PARA LA VIRTUD DE LA FORTALEZA  
EN ALFONSO V EL MAGNÁNIMO (1423-1458)

«SEGUIDORS VENCEN» THE BATTLE CRY  
OF THE KING: THE MOTTO OF STRENGTH  
OF ALFONSO OF ARAGON, THE MAGNANIMOUS

GEMA BELIA CAPILLA ALEDÓN  
Universitat de València

---

Recibido: 27/02/2017 Evaluado: 24/04/2017 Aprobado: 04/07/2017

**RESUMEN:** La historia política de Alfonso V el Magnánimo, rey de Aragón (1416-1458) permanece asociada, indefectiblemente, a sus derechos sobre el trono de Nápoles. Las vicisitudes que vivió desde 1423, cuando Juana II Durazzo lo destituyó como heredero de aquel reino, hasta lograrlo en 1442, motivaron toda una serie de elementos representativos con los que el soberano buscó legitimarse ante sus súbditos y contemporáneos. De entre ellos, reclama la atención el posible uso que el monarca hizo del lema «Seguidors vencen». El estudio de dicho mote y su posible asociación al emblema real del Siti Perillós constituyen el objeto del presente artículo.

*Palabras claves:* Alfonso V el Magnánimo/Lemas/Emblemas/Baja Edad Media/Corona de Aragón.

**ABSTRACT:** The political history of Alfonsus V the Magnanimous, King of Aragon (1416-1458), remains associated, unfailingly, to his rights over the throne of Naples. The events that he lived since 1423, when Juana II Durazzo deposed him as heir of that, until he achieved it in 1442, gave rise to a whole series of representative elements with which the sovereign

sought to legitimize himself before his subjects and contemporaries. Among them, claim our attentiveness the possible use that the monarch made of the motto «Seguidors vencen» (Followers overcome). The study of this saying and its possible association to the real emblem of the *Siti Perillós* (Dangerous Chair) constitute the subject of this article.

*Keywords:* Alfonso of Aragon, the Magnanimous/Motto/Emblems/Late Middle Ages/Crown of Aragon.

En el Archivo del Reino de Valencia, concretamente en su sección de «Bailía General e Intendencia», se conservan numerosos documentos que atestiguan la existencia de cerámica con las divisas de Alfonso V el Magnánimo.<sup>1</sup> Gracias a ellos y a las piezas de azulejería conservadas, se han podido reconstruir en la actualidad los hermosos pavimentos cerámicos que adornaban las salas, fundamentalmente públicas, de sus palacios reales a ambos lados del Mediterráneo.<sup>2</sup> Dichos testimonios forman parte del complejo programa representativo que el monarca ideó con el firme objeto de permanecer en la memoria como el legítimo y virtuoso rey hispano conquistador de Nápoles.<sup>3</sup>

Dentro, precisamente, de este programa de difusión que constituye el refinado discurso de la imagen del soberano, constatamos que forman parte importante de este los lemas reales. Tal es el caso del «Dominus michi adiutor, et ego despiciam inimicos meos» -‘El Señor está de mi parte; yo despreciaré a mis enemigos’ (salmo 117, 7)<sup>4</sup> del que nos habla el documento fechado en

1. Véase Textos n.º 1-n.º 7. Documentación estudiada con anterioridad por: GUILLERMO J. DE OSMA: «Las divisas del rey en los pavimentos de ‘obra de Manises’ del Castillo de Nápoles», *Apuntes sobre Cerámica Morisca. Textos y Documentos Valencianos n.º III*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1909. JOSÉ SANCHIS SIVERA: «La cerámica valenciana. Notas para su historia medieval», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXXVIII, (1926), vol. I, pp. 638-661. MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del levante español. Siglos medievales*, tomo II y tomo III, Barcelona, Labor, 1952. VÍCTOR MANUEL ALGARRA PARDO: *La escritura en la cerámica medieval de Manises. Siglos XIV-XV: Aproximación al estudio contextual de los mensajes de identificación*, tesis de licenciatura dirigida por el profesor Francisco M. Gimeno Blay, Valencia, Universitat de València, 1992. IDEM: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo» en: *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca, 1993. El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XV)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Departamento de Educación y Cultura, 1996, pp. 269-289.

2. Véase ALGARRA PARDO: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., pp. 269-289. IDEM: «Azulejería gótica valenciana. Canal de mensajes de identificación social (estilo, espacios y usuarios)», *Monografías de Arqueología Medieval i Postmedieval*, 4 (1998), pp. 145-163, véase en concreto pp. 145-147. Véase asimismo JAUME COLL CONESA: «La azulejería medieval valenciana (1238-1500)» en: IDEM: *La cerámica valenciana: Apuntes para una síntesis*, Valencia, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009, pp. 97-112. Véase en concreto p. 106, fig. 215.

3. Sobre esta cuestión véase GEMA BELIA CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado: Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)*, tesis doctoral dirigida por la Profa. Dra. M<sup>a</sup> Luz Mandingorra Llavata, Valencia, Universitat de València, 2015, 2 vols.

4. Cf. FÉLIX TORRES AMAT: *La Sagrada Biblia*. Traducción de la Vulgata Latina al Español. París, Librería de los Sucesores de Vicente Salvá e Hijo, 1836, tomo VII.

Valencia en octubre de 1446, y que hallamos, asimismo, en los estudios numismáticos asociados al soberano.<sup>5</sup> Se trata, igualmente, del «Iusticiam serva et fove pauperem» ‘Observa la justicia y protege al pobre’ que hallamos rodeando a su emblema<sup>6</sup> del haz de mijo, símbolo de la incorruptibilidad.<sup>7</sup> Y, finalmente, del «Virtut apurar no em fretura sola» ‘Apurando la virtud, no es necesario el sometimiento por la fuerza’ que acompaña al *siti perillós*, símbolo del trono napolitano.<sup>8</sup>

Por su parte, el compendio documental consiste en un conjunto de pagos realizados a Juan Al-Murci, azulejero de Manises, por las piezas de cerámica que el rey encarga se produzcan para la decoración del Palau Real de Valencia, primero, y para Castel Nuovo, en Nápoles, después. Los mencionados asientos de pago, junto con las piezas cerámicas recopiladas, nos ofrecen, en particular, una exquisita información sobre los mensajes que el monarca buscó articular en la decoración de las residencias reales y que, consecuentemente, exhibió y transmitió a sus súbditos, legándolos, asimismo, a la posteridad.

Entre ellos, se conserva uno, concretamente el documento fechado en noviembre de 1445, donde hallamos un dato ciertamente significativo. En él queda constancia del pago por los azulejos «per ops de paymentar la sala novament feta entre les dos torres del Reyal Vell, que responen en la rambla». Se trata de piezas cerámicas en las que, como en otros de los documentos analizados, hallamos los escudos de los reinos: Aragón, Sicilia y Nápoles; y los emblemas reales: el haz de mijo, el libro abierto y el *siti perillós*.<sup>9</sup> Reza el documento:

És a saber: dos milia cent rajoletes de les armes del Reyalme de Nàpols ab les armes d’Aragó e de Sicília, ço és mil e cinquanta de cascunes armes; et cent

5. Véase Texto n.º 5. Véase asimismo CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 138-139.

6. Para ampliar sobre los emblemas reales véase JOAN DOMENGE I MESQUIDA: «La gran sala de Castel Nuovo. Memoria del Alphonsi regis triumphus» en: GEMMA TERESA COLESANTI (a cura di), *Le usate leggiadrie: i cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Montella, Centro Franciscano di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 290-309, IDEM: «Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 99-117, e IDEM: «La imatge sumptuària d’Alfons el Magnànim: joies documentades, representades, imaginades» en: FULVIO DELLE DONNE; JAUME TORRÓ I TORRENT (a cura di): *Limmagine di Alfonso il Magnanimo tra Letteratura e Storia, tra Corona d’Aragona e Italia*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 139-175. Álvaro Zamora, MARÍA ISABEL, «La emblemática en la cerámica», *Emblemata*, 11 (2005), pp. 349-401. Véase asimismo CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 103-132 y 183-193.

7. Véase ALGARRA PARDO: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., pp. 277-278. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del levante*, cit., tomo III, p. 10 y figura n.º 12. Véase asimismo CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 117-118. Para las piezas cerámicas conservadas véase Valencia, Museo Nacional de Cerámica «González Martí», n.º inv. CE1/10461. Véase asimismo Figura n.º 1.

8. Véase ALGARRA PARDO: *La escritura en la cerámica medieval*, cit., p. 96, n.º 141. IDEM: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., pp. 280 y 289, lám. IVc. Véase asimismo CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 191-193, e IDEM, «Alfonso V el Magnánimo y el *Siti Perillós* (1422-1458)», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 9 (2017), pp. 81-112. Para las piezas cerámicas conservadas véase Valencia, Museo Nacional de Cerámica «González Martí», n.º inv. CE1/02512. Véase asimismo figura n.º 2.

9. Véase Texto n.º 7. Para el mijo y el libro abierto véase Textos n.º 1-n.º 3. Para ambos emblemas y el *siti perillós* véase Texto n.º 5.

cartabons, comptant dos per huna rajoleta, ab les armes solament d'Aragó; e mil rajoletes en què són juntats los sitis perillosos, divisa del Senyor Rey, e altre miller hon són juntats los libres, divisa del dit Senyor; e mil e set-centes en què són juntats los mills mats, divisa del dit Senyor, les quals dites rajoletes se apellen pintades.<sup>10</sup>

Sin embargo, en el elenco recogido por el citado documento, junto a las piezas descritas y enumeradas se añaden los azulejos en los que aparece, por primera y única vez en la documentación trabajada, el lema «Seguidors vencen». Deja constancia el documento del modo que sigue: «e trecentes XXXV rajoletes apellades maestres en les quals és scrit lo mot del dit Senyor que diu “Seguidors vencen”».

Por lo tanto, constatamos que el lema «Seguidors vencen» se utilizó en azulejería y que, además, según el testimonio documental, dicho lema real es posterior a la conquista de Nápoles por parte del Magnánimo, ya que esta tuvo lugar en 1442 y el documento data de finales de 1445. Por la misma razón, el emblema del *siti perillós* sería también tardío, ya que no lo hallamos en documentación antes de esa misma fecha.<sup>11</sup> Sin embargo, dados los profundos estudios realizados, sabemos que el emblema del *siti perillós* se incorporó al discurso de la imagen del rey en una fecha temprana de su reinado, concretamente entre 1422 y 1430.<sup>12</sup> Luego podía estar sucediendo lo mismo con el lema objeto de estudio, esto es: estar considerándolo erróneamente de baja cronología dentro del reinado del Magnánimo.

Precisamente, fue González Martí el primero en asociar dicho lema a la conquista de Nápoles llevada a cabo por el Magnánimo, o lo que es lo mismo, el primero y el único hasta ahora en ubicarlo en un momento temprano de su reinado, ya que, como sabemos, las vicisitudes por el trono de Nápoles comienzan en 1423. De hecho, desde el momento en que Juana II Durazzo negó los derechos sucesorios del Magnánimo sobre el trono napolitano, la conquista de dicha plaza se convirtió en el centro del reinado del monarca.<sup>13</sup>

Siguiendo los escritos del padre Mariana, contaba González Martí que poco tiempo después del ascenso del Magnánimo al trono de Aragón, una noche, tras la cena de palacio, y estando el joven rey y su esposa reunidos en tertulia en los jardines del Real, se congregaron ante ellos toda una sucesión de poetas, hombres de ciencia, políticos, guerreros y artistas, que venían a cultivar las aptitudes del rey Alfonso. En aquel cenáculo, el rey atendió a las gentilezas

10. Véase Texto n.º 4.

11. Véase RAFAEL BELTRÁN: «Invenciones poéticas del *Tirant lo Blanch* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo» en: JUAN MANUEL CACHO BLECUA (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote. Actas del Seminario Internacional celebrado en Albarracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005*. Zaragoza, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 59-93, véase en concreto pp. 76-77.

12. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 103-112, 127-132 y 183-193, e IDEM: «Alfonso V el Magnánimo y el *Siti Perillós*», cit., pp. 88-93.

13. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 99-103, 135-137 y 144-146.

con que un bardo provenzal le exponía la tradición de la silla vacía a la mesa del rey Arturo, el asiento en el que solo se sentaría un hombre singular. La silla peligrosa que ocuparía aquel hombre sin par que lograra la empresa del grial: Galaz. Apenas los reyes habían terminado de escuchar la leyenda caballeresca, prosigue González Martí, se levantó el sabio matemático de la corte y dijo:

El cielo, rey don Alfonso, te pronostica grandes cosas y maravillas. Los hados te llaman al señorío de Nápoles que será breve al principio; no te espantes, no pierdas el ánimo, darate cierta silla, grandes haberes, muchos hombres. Vuelto que seas al reino, serán tan grandes las riquezas, que hasta a tus cazadores y monteros darás grandes Estados; confiado en Dios, pasa adelante a lo que tu fortuna y tu destino te llama, seguro de que todo sucederá prósperamente y conforme a tu voluntad y deseo<sup>14</sup>.

Lo cierto es que cuatro años después de su ascenso al trono aragonés, en la primavera de 1420, Alfonso V de Aragón se hacía a la mar para consolidar sus posiciones mediterráneas frente a los genoveses.<sup>15</sup> Lograba asegurar Sicilia y Cerdeña, no así Córcega. Estando en esta coyuntura y encontrándose el rey en Porto Alghero, a inicios de agosto de aquel año, llegó a su presencia Malizia Carafa, embajador de la reina Juana II de Nápoles, quien solicitaba el perentorio auxilio del rey para el control de su ingobernable reino, amedrentado por la coalición Francia-Roma, por lo intereses, en definitiva, de Luis III de Anjou y Martín V. Ante estos hechos González Martí diría que:

Súbito revivirían en la memoria de Alfonso las proféticas palabras del horóscopo de Valencia, y su ambición guerrera advertiría, en aquella, la ocasión más apreciada para engrandecer sus fronteras allende los mares: más también rememoraría la leyenda de la *Taula redona* que el bardo recitara, y pensaría que bien pudiera ser el trono de Nápoles el famoso *Siti perillós* y, de no estar predestinado para él, pudiera perecer en la empresa. Su espíritu caballeresco se sobrepondría a todos los temores, comunicaría a sus nobles su propósito y adoptando como divisa aquel *sillón peligroso*, confratrió en ella a sus elegidos al lema «Seguidores vencen».<sup>16</sup>

Como señalábamos, los asientos de pago anteriores a 1445 no mencionan ninguno de estos dos símbolos asociados al Magnánimo. No obstante, gracias al conjunto de testimonios materiales analizados, quedó demostrado que el *siti perillós* se incorporó al discurso de la imagen del soberano en la década de los años veinte de su reinado. Sin embargo, los posibles testimonios relativos al lema «Seguidors vencen» no corrieron la misma suerte, y solo se ha con-

14. Cf. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*, cit., tomo III, p. 12; JUAN DE MARIANA, *Historia general de España*, Valencia, Oficina de D. Benito Monfort, 1791, tomo VII, l. XX, c. XI, p. 63.

15. Véase ALAN RYDER: *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2008, pp. 256-262.

16. Cf. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*, cit., tomo III, p. 13.

servado en la Secció d'Investigació Arqueològica Municipal de València una pieza de azulejería con dicho lema real escriturado en una hermosa minúscula gótica de textura y datado en los años centrales del siglo xv, en torno a, precisamente, 1445.<sup>17</sup> Por tanto, no contamos con ninguna prueba que pueda ayudarnos a estrechar la cronología relativa a dicho lema, a afinar la ubicación espaciotemporal de dicho mote.

Con todo, y tras un estudio exhaustivo de la documentación, descubrimos que en los citados asientos de pago, concretamente en los correspondientes a los años 1423 y 1429,<sup>18</sup> se habla de los emblemas reales del mijo y el libro abierto, y de los *títols* sin que, a diferencia de la documentación de 1445 y 1446, se nos diga de qué lema o mote se trata. Ciertamente, se conservan piezas de azulejería acompañadas de filacterias, tal es el caso del mijo y el «Iusticia serva et fove pauperem, o del siti perillós y el Virtut apurar no em fretura sola».<sup>19</sup> Debemos subrayar que en ambos casos se trata de piezas cerámicas cuadradas, y que la documentación menciona diversas tipologías de azulejos, algunos de los cuales también contienen lemas, ya que el documento de 1429 habla, precisamente, de «cent xiiij rajoles mestres pintades de títols». Entonces, ¿qué tipos cerámicos hallamos? Y, en su caso, ¿a qué lema se refieren los *títols*?

En relación con la primera cuestión, el documento de julio de 1423 habla de dos tipos cerámicos, dice: «doents trenta-huyt sous quatre diners per setzentes e quinze rajoles de punta, ab la divisa del Senyor Rey de mills e de títols» y de «doents e trenta alfardons ab la divisa dels libres».<sup>20</sup> Es decir, estamos hablando del *cartabó* o pieza triangular que completa el perímetro del mosaico del suelo de palacio<sup>21</sup> y de *alfardons* o piezas de azulejería hexagonales, cuya parte central es un rectángulo, y las cuales iban destinadas a complementar cada uno de los cuatro laterales de la *rajola* o *alfardó d'en mig*.<sup>22</sup>

Por su parte, el documento de octubre de 1423 habla de nuevo de las *rajoles de punta* y de los *alfardons*, pero, además, y como el documento de 1445, cita las «rajoles moresques maestros traveseres ab la divisa dels títols».<sup>23</sup> El documento de marzo de 1429 vuelve a registrar los alfardones: «CCCCXXXVIII sous per preu de mil nou-cents deu alfardons pintats de mills, libres e títols, a rahó de dos diners meala la pesa», y añade «e cinquanta-sis sous sis diners per preu de cent XIII rajoles mestres, pintades de títols».<sup>24</sup> Aquí vuelven a citarse las *rajoletes mestres*, únicamente *pintades de títols*. Luego en dos ocasiones anteriores a 1445, concretamente en octubre de 1423 y en noviembre de 1429,

17. Valencia, Ajuntament de València, Secció d'Investigació Arqueològica Municipal de València, n.º inv. 2/806. Véase Figura n.º 3 a) y b). Para la cronología véase ALGARRA PARDO: Azulejería gótica valenciana, cit., pp. 147 y 160, figura n.º 17.

18. Véase Textos n.º 1-n.º 3.

19. Véase *supra* notas 7 y 8, respectivamente.

20. Véase Texto n.º 1.

21. Véase ALGARRA PARDO: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., p. 287, lám. IIa.

22. Véase *Ibidem*.

23. Véase Texto n.º 2.

24. Véase Texto n.º 3.

hallamos las *rajoles mestres* asociadas a los *títols*. Gracias, precisamente, a la obra de Guillermo J. de Osma y a los estudios de Algarra Pardo, sabemos que la *rajola mestra* es la pieza rectangular destinada al pavimento en forma de cenefa.<sup>25</sup>

En relación con la segunda cuestión, de qué lema se trata cuando encontramos los *títols* en la documentación, también González Martí, curiosamente, los recoge y es, precisamente, aquí donde nos ofrece un dato significativo para nuestra investigación: en su estudio identifica dichos *títols* de la cerámica palaciega con el lema «Seguidors vencen».<sup>26</sup> Luego, según su trabajo, el lema al que se refiere el documento de 1445, puede ser identificado con los *títols* a los que se refieren los documentos de 1423 y 1429, y dado que asocia dicho lema al emblema del *siti perillós*, se afirmaría que el «Seguidors vencen» fue incorporado al programa representativo del rey en fecha tan temprana como el *siti perillós*, lo que nos permite poner en relación tanto el emblema como el lema con la leyenda del grial. Tradición que el rey conocía y con la que se deleitaba, de hecho, contaba con una copia de esta en su biblioteca personal desde 1417.<sup>27</sup>

No obstante su teoría, González Martí no va más allá y ni él, ni los estudios posteriores que lo utilizan, nos indican en qué nos estamos basando para realizar tal identificación. Ello nos ha llevado a releer la documentación y desglosar los testimonios de que disponemos.

De ese modo, para confirmar si se trata o no del lema «Seguidors vencen», había que descartar las tres mencionadas posibilidades con las que contamos para los *títols*: la primera, la filacteria que acompaña al mijo en los azulejos del Palacio del Real, el mote «Iusticia serva et fove pauperem»; la segunda, el citado «Dominus michi adiutor, et ego despiciam enemicos meos» del que nos habla el documento de 1446; y, la tercera, el lema «Virtut apurar no em fretura sola» acompañando al *siti perillós*.

La primera y tercera posibilidades quedan eliminadas de entrada dado que se corresponden con las piezas cuadradas conservadas y sabemos que el «Seguidors vencen» aparece en las piezas rectangulares usadas como cenefa

25. Véase ALGARRA PARDO: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., p. 276. Véase asimismo GUILLERMO J. DE OSMA: «Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI», *Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y documentos valencianos n.º II*, Madrid, Impr. de los hijos de M.G. Hernández, 1908, p. 52.

26. Véase GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*, cit., tomo III, p. 8, fig. 17 y n.º 2. ALGARRA PARDO: *Azulejería gótica valenciana*, cit., pp. 147 y 160, figura n.º 17. Véase asimismo figura n.º 3 a) y b).

27. Se corresponde, en concreto, con el volumen número tres del inventario: *Lestoyre*, escrito en francés y catalogado como libro de Historia. Pues *Lestoyre* fue el nombre común que se le dio a partir del siglo XIII a *Lestoire del Saint Graal*, tal y como recuerdan Laurent Brun, Irène Fabry-Tehranchi y Serena Modena en: *ARLIMA* [en línea]: *Lestoire. Lestoire del Saint Graal*.

<[http://www.arlima.net/eh/estoire\\_del\\_saint\\_graal.html](http://www.arlima.net/eh/estoire_del_saint_graal.html)>.

Para el inventario véase TAMMARO DE MARINIS: *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, Milán, Ulrico Hoepli, 1952 (vol. I); vols. II-IV, 1947; Supplemento, Verona, Stamperia Valdovena, 1969. Véase en concreto vol. I, pp. 219-224. RAMON D'ALÓS: «Documenti per la storia della biblioteca di Alfonso il Magnanimo» en: *Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1924, vol. V, pp. 390-422. Para el inventario véase en concreto pp. 394-406.

o *rajoles mestres* en los documentos de octubre de 1423, de marzo de 1429 y de noviembre de 1445. Amén de que hay que tener en cuenta, además, que el lema que rodea al *siti*, a diferencia de la filacteria del mijo que aparece en gótica textual, se presenta en unas hermosas capitales humanísticas *alla greca*, a imitación de la escritura epigráfica románica reinventada en la búsqueda de modelos gráficos por el Humanismo italiano.<sup>28</sup> Hecho que, sin duda, la ubica cronológicamente en fecha más tardía.

Parecía oportuno, por tanto, asociar el lema «Dominus michi adiutor, et ego despiciam inimicos meos» con la voz *títol*. Máxime cuando dicho mote cuenta con una elevada probabilidad de ser empleado en una fecha tan alta como lo es 1423, ya que se trata de un lema empleado en monedas por los reyes de Castilla, parientes directos de Alfonso, como son las acuñadas por su abuelo, Juan I, y por su tío, Enrique III.<sup>29</sup> Por la misma razón, podríamos, incluso, añadir a los *títols* el lema «Fortitudo mea et laus mea Dominus, et factus est michi in salutem» ‘Mi fortaleza y mi gloria es el Señor, y él ha tomado por su cuenta mi salvación» (Isaías 12, 2)<sup>30</sup>, ya que se trata, asimismo, de una leyenda que se encuentra en las monedas de los predecesores de Alfonso, como son las acuñadas por Jaime II, Alfonso IV y Pedro IV.<sup>31</sup> Sin embargo, no se conservan

28. Véase FRANCISCO M. GIMENO BLAY: «De la “luxurians litera” a la “castigata et clara”. Del orden gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)» en: *La Mediterrània de la Corona d’Aragó, Segles XIII-XVI. VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004. XVIII Congrés d’Història de la Corona d’Aragó, València-2004*, València, UVEG-Fundació Jaume II el Just, 2005, vol. II, pp. 1519-1564. Véase en concreto pp. 1529-1530. ALGARRA PARDO: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., pp. 280-281. ARMANDO PETRUCCI: *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Il Bagatto Libri, 1989, pp. 188-189.

29. Véase FERNANDO ÁLVAREZ BURGOS: *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV. Catálogo general de las monedas españolas*, vol. III, Madrid, Vico-Segarra, 1998, pp. 122-124, n.º 533 y n.º 534, y n.º 536-539, y p. 132, n.º 582-586, respectivamente. En los medios reales encontraremos la forma abreviada «Dominus michi adiutor», véase IDEM: pp. 122 y 124, n.º 535 y n.º 540-542.1, y p. 132, n.º 587 y n.º 588, respectivamente. El primer ejemplar numismático en el que hallamos el lema «Dominus michi adiutor, et ego despiciam inimicos meos», tanto completo en las doblas y reales, como abreviado en los medios reales, se remonta a Pedro I de Castilla, siendo continuado su uso por su sucesor Enrique II, incluso en los reales y medios reales de vellón, hasta llegar a Juan I y Enrique III. También Fernando I de Portugal lo empleará completo en sus barbudas y torneses, y la forma abreviada en su medio tornés. Véase IDEM: pp. 87 y 92-94, n.º 362, n.º 377-380.6, n.º 381-384.2 (Pedro I de Castilla); pp. 97-104 y 107, n.º 400-407.1, n.º 408-411.1, n.º 412, n.º 413-427, n.º 428-430 y n.º 449 (Enrique II); pp. 116-119, n.º 502-511, n.º 514 y n.º 515, n.º 516-525.1. (Fernando I de Portugal). Este lema real no debe confundirse con el «Dominus protector meus adiutor» que encontramos en los dobles coronados y en los coronados de vellón de Juan I el Cazador y Martín el Humano, y que corresponde a la reescritura del Salmo 27, 7: «Dominus adiutor meus et protector meus». Véase MIQUEL CRUSAFONT I SABATER: *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa Medieval (785-1516)*, Madrid, Vico, 1982, pp. 248-250, n.º 272 y n.º 273, y pp. 256-257, n.º 287 y n.º 288, respectivamente, e IDEM: *Acuñaciones de la Corona Catalano-Aragonesa y de los Reinos de Aragón y Navarra. Medioevo y tránsito a la Edad Moderna. Catálogo general de las monedas españolas*, vol. IV, Madrid, Vico y Segarra, 1992, pp. 97 y 101, n.º 473 y n.º 507, respectivamente. Para el texto del Salmo 27, 7 cf. ALBERTO COLUNGA; LAURENTIO TURRADO: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005. Véase asimismo CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 138-139.

30. Cf. TORRES AMAT, *La Sagrada Biblia*, cit., tomo IX. También encontramos esta oración en el Libro del Éxodo, 15, 2: «Fortitudo mea, et laus mea, Dominus, et factus est mihi in salutem: iste Deus meus, et glorificabo eum: Deus patris mei, et exaltabo eum». Cf. COLUNGA; TURRADO: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, cit.

31. Véase CRUSAFONT I SABATER: *Numismática de la Corona Catalano-aragonesa*, cit., pp. 226-227, 230-231 y 246-247, n.º 186 (Jaime II), n.º 197-198 (Alfonso IV), y n.º 258-259 (Pedro IV). Lema que hallamos

testimonios materiales cerámicos ni documentales en los que se asocie dicho lema a la azulejería real.

Ante la ausencia, asimismo, de piezas de azulejería conservadas con el lema de inspiración bíblica objeto de análisis, la clave para su identificación radicó, nuevamente, en el tipo cerámico en que se plasmó el mismo y, precisamente en relación con ello, el documento de octubre de 1446 que recoge el encargo realizado para Nápoles reza:

tres milia set-cents sexanta-sis sous reynals de València per preu de tretze milia quatre-cents cinquanta-huyt rajoletes pintades ab senyal Reynal e les armes de Aragó e Sicília, e d'Aragó e del Reynalme de Nàpols, e ab la divisa del dit Senyor de libres, e mills, e lo siti perillós, e ab un títol que diu «Dominus michi adiutor et ego despiciam inimicos meos».<sup>32</sup>

Es decir, se nos habla, una vez más, de los mencionados azulejos cuadrados, a los que se refiere simplemente como *rajoletes*. Luego, las tres posibilidades planteadas quedaban descartadas por tratarse, en los tres casos, de piezas cerámicas cuadradas.

Recordemos, por ende, que el documento de noviembre 1445, es, asimismo, muy conciso y cuando aparece el lema «Seguidors vencen» es en las *rajoles mestres*, dice: «E trecentes XXXV rajoletes apellades maestros en lo qual és scrit lo mot del dit Senyor que diu “Seguidors vencen”».<sup>33</sup> Es decir, se habla del azulejo a modo de cenefa con el mote «Seguidors vencen», mote que no mencionan los documentos de 1423 y 1429 aunque sí recogen la *rajola mestra* para completar la decoración del Palau Real de Valencia.

Por tanto, con los datos aportados queda probado que tenemos cuatro tipos de piezas de azulejería acompañadas de escritura: las *rajoles de punta*, *rajoles moresques maestros*, los *alfardons* y la *rajola o alfardó d'en mig*; que contamos con testimonios materiales de piezas cuadradas o *rajoles* en las que la leyenda «Iusticiam serva et fove pauperem» rodea al mijo y el «Virtut apurar no em fretura sola» acompaña al *siti perillós*,<sup>34</sup> que sabemos por la documentación que el «Dominus michi adiutor, et ego despiciam inimicos meos», aparece, asimismo, en los azulejos cuadrados; y que, sin embargo, el «Seguidors vencen» solo se menciona junto a la *rajola mestra*. Además, las únicas de esta última categoría que se conservan son precisamente las cenefas con el lema «Seguidores vencen».<sup>35</sup>

Luego, cuando el registro de pago de octubre de 1423 habla de «rajoles moresques maestros traveseres ab la divisa dels títols» y el documento de 1429

---

en otros soportes relacionados con el discurso de la imagen del soberano, como son las medallas y los sellos. Para ello véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 180-181 y 201-202, respectivamente.

32. Véase Texto n.º 5.

33. Véase Texto n.º 4.

34. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, p. 191.

35. Véase Figura n.º 3 a) y b).

reza «cent xiiij rajoles mestres pintades de títols» ¿están refiriéndose a la pieza rectangular destinada al pavimento en forma de cenefa con el lema «Seguidors vencen»? Todo apunta a que sí.

Con toda la información aportada, por tanto, nos vemos en posición de afirmar que fue en un temprano período cronológico cuando Alfonso, más que probablemente, confraternó a sus nobles y caballeros a su grito de guerra, al lema «Seguidors vencen», para demostrar su férrea voluntad, su fortaleza de ánimo, frente a las adversidades que hallaba y que habría que salvar hasta lograr el trono napolitano.

Conquistado su ansiado Camelot la madrugada del 2 de junio de 1442,<sup>36</sup> su perseverancia quedaría reflejada para siempre en los azulejos que en 1445 se destinaron a la decoración del Palacio del Real, en los que aparece la famosa filacteria estudiada: «Seguidores vencen»<sup>37</sup> o las cualidades de la entereza, la firmeza de ánimo y la tenacidad que el rey demostró tener. Una filacteria que, tras la conquista, y como sucede con el lema «Virtut apurar no em fretura sola»,<sup>38</sup> en palabras de Algarrá Pardo: «no cumplen ya, únicamente, la función de divisas personales que transmiten mensajes de filiación, de identificación o de pertenencia a un grupo, sino que adquieren el papel de testimonios de unos hechos rememorables».<sup>39</sup>

El Magnánimo buscó permanecer en la memoria como el Galaz, el hombre puro de espíritu que quiere lograr su Camelot por sus propias virtudes. El que ha de ocupar la silla peligrosa, el baluarte del *siti perillós* como emblema personal y de los lemas «Dominus michi adiutor, et ego despiciam inimicos meos» y «Fortitudo mea et laus mea Dominus, et factus est michi in salutem».<sup>40</sup> La constancia demostrada en su conquista es la que lo hace merecedor de ser un ejemplo glorioso. Él es el rey de los lemas «Seguidors vencen» y «Virtut apurar no em fretura sola».<sup>41</sup>

Precisamente de este modo, ensalzando la fortaleza de ánimo del soberano, iniciaba su gran amigo y cortesano Antonio Beccadelli la obra que dedicara a hacer de su mecenas un ejemplo de virtud a seguir al más puro estilo de los clásicos,<sup>42</sup> sus «Alphonsi Regis dicta aut facta memoratu digna».<sup>43</sup>

36. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 144-146.

37. Véase ALGARRA PARDO: *La escritura en la cerámica medieval*, cit., p. 96 y pieza n.º 47 e IDEM: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., p. 281 y p. 289, lám. IVd. Véase figura n.º 3 a) y b), y Texto n.º 4.

38. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 191-193.

39. Véase ALGARRA PARDO: «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., p. 284.

40. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 123-125, 138-139 y 142, 189-190 y 193, para el primer lema, y pp. 180-181 y 201-202, para el segundo. Véase asimismo vol. II, Apéndice de Materiales, figs. n.º 7 y n.º 9 a. I. y II., y b., pp. 33 y 35-36 para el primer lema y figuras n.º 13 y n.º 19, vol. II, pp. 40 y 50 para al segundo lema.

41. Véase IDEM: pp. 123-126 y 191-193, respectivamente. Véase asimismo vol. II, Apéndice de Materiales, figura n.º 11, vol. II, p. 38 para el «Seguidors vencen» y n.º 15 c.-e., vol. II, pp. 44-46 para el «Virtut apurar no em fretura sola».

42. Véase IDEM: vol. I, pp. 247-406.

43. Texto estudiado sobre el manuscrito conservado en la Biblioteca Històrica de la Universitat de València. Véase ANTONIO BECCADELLI: *Antonii Panormitae in Alfonsi regis dicta aut facta memoratu digna*, Italia, 1455-1475. Véase asimismo CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 247-406.

**FORTITER**

Orabant equidem suppliciter Iohannae Neapolitanorum reginae oratores Alfonso, ut destitutae misereque reginae auxilium ferret. His refragabantur pene omnes regis consilii durum et perquam anceps fore bellum dictitantes apud genus hominum armis exercitatum, industria atque opibus pollens potensque, et praesertim apud mulierem ingenio mobili et incostanti. Tum rex, accepimus, inquit Herculem etiam non rogatum laborantibus subuenire consuesse: “Nos reginae, nos foeminae, nos prope afflictas, nos demum tantopere roganti, si deo placet, opem ferre addubitabimus? Graue quidem bellum suscepturos nos esse confiteor, uerum eo praeclarius futurum. Sine labore et periculo nemo adhuc gloriam consecutus est.”<sup>44</sup>

Los embajadores de la reina Juana imploran al rey que tenga a bien socorrerla. Los consejeros del soberano se muestran contrarios a dichas súplicas, considerando que iba a consistir en una ardua empresa de resultado dudoso para Aragón. Alfonso, habiéndoles escuchado, emite su sentencia siguiendo el ejemplo de Hércules y, según el humanista, dice: «Verdaderamente, sabemos muy bien que Hércules muchas veces sin ser rogado, acostumbró socorrer a los que sabíe que estaban en neçessidad. Pues cómo será razón que pongamos duda con el ayuda del Señor en socorrer a una que es Reyna y muger, y está puesta en aflicción, y con tanta instancia nos lo ruega. Bien veo que esta guerra que avemos d'emprender es grave y difícil, mas tanto nos será más gloriosa, pues ninguna cosa señalada ni alta se puede alcanzar si[n] mucho trabajo y peligro».<sup>45</sup> No en vano, en una de las medallas que le dedicara Pisanello, Alfonso es identificado con Hércules.<sup>46</sup>

Beccadelli insiste en esta virtud de Alfonso y prosigue:

**FORTITER ET CONSTANTER** bellum Neapolitanum semel ingenti atque inuicto animo cum suscepissem, nulla postea ui, nullo periculo, nulla clade, nullis denique difficultatibus auerti aut deterreri potuit ab incepto; quin imo a fortuna nonnunquam proiectum et uel in hostium potestatem perductum, surrexisse uidimus, multoque acrius quam antea constituisse, incredibilique pertinacia bellum omnium fere difficilimum, post secundum demum et uicesimum annum confecisse, mortalesque omnis exemplo suo ammonuisse, fortunam ferendo superari posse.<sup>47</sup>

44. Cf. Valencia, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, ms. 445, ff. 1v-2r.

45. Para la traducción castellana véase ANTONIO BECCADELLI: *Libro de los dichos y hechos del Rey Don Alonso: ahora nuevamente traducido* [en línea]. Traducción castellana de Juan de Molina. Valencia, en Casa de Juan Joffre impresor, 1527. Edición del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, n.º ref. R-2215, por Olga Muñoz, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* [en línea], 4 (2000), f. IIIr. <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Dichos/Index.htm>>.

46. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 215-218, y vol. II, Apéndice de Materiales, figura n.º 18, p. 49.

47. Cf. Valencia, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, ms. 445, f. 5r-v.

Como sabemos, la conquista de Nápoles fue larga y pesada para el monarca aragonés.<sup>48</sup> Sin embargo,

Ni bastaron fuerças de contrarios, ni peligros, ni muertes, ni en fin fue parte ninguna dificultad que se ofreciese para hazerle afloxar o en parte dexarse de lo comenzado. Y puesto que le fue algunas vezes la fortuna assaz contraria y se vio preso y traydo en manos de sus enemigos. En fin rehízose y más denodadamente que primero tornó a proseguir su guerra y conquista. Y assí con una maravillosa determinación y pertinacia increíble vino a poner fin con vitoria suya, a cabo que de veynte y dos años, en una guerra, la más reñida, peligrosa y difícil que jamás se vio. De manera que dio exemplo maravilloso a todos los príncipes y hombres del mundo que toda fortuna con sufrir, durar y porfiar, puede ser vencida por rezia que sea.<sup>49</sup>

O como reza su grito de guerra: «Seguidors vencen».

***Texto n.º 1***

1423, julio, 17. Valencia.

Registro del pago realizado a Sancho Al-Murci, azulejero de Manises, por la compra de azulejos con las divisas del mijo, el libro abierto y los *títols*, para la reforma que, por orden del rey Alfonso, se está llevando a cabo en el Palacio del Real de Valencia.

[Die sabbati XVII julii, anno a Nativitate Domini MCCCCXXIII].

Sanxo Almorci, rajoler del loch de Manizes, ferma àpoca al batle general de doents setanta-sis sous, huyt diners, ço és doents trenta-huyt sous quatre diners, per set-centes e quinze rajoles de punta ab la divisa del Senyor Rey de mills e de títols, a rahó de quatre diners la peça, e trenta-huyt sous quatre [diners] per doents e trenta alfardons ab la divisa dels libres, a rahó de dos diners la peça, per a obs de la obra de la cambra de la torre del Real Vell e del pas [de] vestra Marya e vestrorum.

Testes: En Salvador Piquer, notari, e En Johan Roll, scrivent.<sup>50</sup>

48. Véase CAPILLA ALEDÓN: *El poder representado*, cit., vol. I, pp. 99-103, 135-137 y 144-146.

49. Véase BECCADELLI: *Libro de los dichos y hechos*, cit., f. Vv.

50. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailía General e Intendencia, Libros*, n.º 44, f. 311v, editado por la autora. Anteriormente por: SANCHIS SIVERA: «La cerámica valenciana», cit., p. 642.

**Texto n.º 2**

1423, octubre, 12. Valencia.

Registro del pago realizado a Sancho Al-Murci, azulejero de Manises, por la compra de azulejos con las divisas del mijo, el libro abierto y los *títols*, para la reforma que, por orden del rey Alfonso, se está llevando a cabo en el Palacio del Real de Valencia.

[Die martis XII octobris, anno a Nativitate Domini Millesimo CCCCXXIII].

En Sanxo Almurci, mestre de obra de terra de Manizes, ferma àpoca al batle general de ci[n]ch-cents tres sous deu diners, per mans d'En Bernat Mercader, guardià del Reyal, ço és trecents quaranta-tres sous huyt diners, per preu de mil e trenta e una rajola ab punta, ab la divisa de mil e títols de la divisa del Senyor Rey, que de aquell ha comprades a rahó e for de quatre diners la rajola. Ítem noranta hun sous dos diners, per rahó e preu de cinch-cents quaranta e set alfardons ab la divisa dels libres a for de dos diners l'alfardó. Ítem sexanta e nou sous per preu de cent trenta-huyt rajoles maestres ab la divisa dels títols, a rahó e for de sis diners la peça, per a obs de la torre e pas qu-és stat feta en la partida del Senyor Rey e etc.

Testes: En Salvador Piquer, notari, e En Bernat Monralt, scrivent.<sup>51</sup>

**Texto n.º 3**

1429, marzo, 17. Valencia.

Ápoca realizada a Juan Al-Murci, azulejero de Manises, por los azulejos que ha pintado para la reforma de la habitación de la cuarta torre del Palacio del Real.

[Die iovis XVII marcii, anno a Nativitate Domini Millesimo CCCCXXVIII].

En Johan Morci, mestre de obra de terra del loch de Manises, ferma àpoca al batle general de quatre-cents cinquanta-quatre sous, sis diners, ço és, cccccxxxviii sous per preu de mil nou-cents deu alfardons pintats de mills, libres e títols, a rahó de dos diners meala la pesa, e cinquanta-sis sous sis diners per preu de cent xiii rajoles mestres pintades de títols, a rahó de sis diners la peça, per a obs les dites coses del payment de la cambra de la quarta torre.

Testes: En Johan Agost e En Johan Roll, notaris.<sup>52</sup>

51. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailía General e Intendencia, Libros*, n.º 44, f. 336v, editado por la autora. Anteriormente por: *Ibidem*.

52. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailía General e Intendencia, Libros*, n.º 44, f. 678r, editado por la autora. Se hace notar que existe un error en la foliación de la serie, pasándose del f. 699 a reiterar el 670, en lugar de proseguir en el f. 700. El documento que nos interesa se encuentra recogido en el f. numerado como 678 por segunda vez. Anteriormente editado por: SANCHIS SIVERA, «La cerámica valenciana», cit., p. 645. Véase asimismo GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*, cit., tomo III, p. 65, n. 2.

**Texto n.º 4**

1445, noviembre, 29. Valencia.

Àpoca por la que se reconoce el pago a Juan Al-Murci, azulejero de Manises, por los azulejos pintados con los escudos y divisas del rey, para las reformas del Palacio del Real.

[Die lune XXVIII novembris, anno a Nativitate Domini MCCCCXXXV].

En Johan Almurci, mestre de fer rajoles del loch de Manises, ferma àpoca a l'honrat batle general que per mans de l'honrat mossèn Johan de Bonastre n'í ha rebut sexanta liures reys de València, en paga e acorriment de aquelles sis milia cent trenta-cinch rajoles pintades de blau e blanch, de obra de Manises, que de mi havets comprades, a for de quatorze liures lo miller, per ops de pagar la sala novament feta entre les dos torres del Reyall Vell, que responen en la rambla. És a saber: dos milia cent rajoles de les armes del Reyallme de Nàpols ab les armes d'Aragó e de Sicília, ço és mil e cinquanta de cascunes armes; et cent cartabons, comptant dos per huna rajoleta, ab les armes solament d'Aragó; e mil rajoles en què són juntats los sitis perillosos, divisa del Senyor Rey, e altre miller hon són juntats los libres, divisa del dit Senyor; e mil e set-centes en què són juntats los mills mats, divisa del dit Senyor, les quals dites rajoles se apellen pintades; e trecentes XXXV rajoles apellades maestres en les quals és scrit lo mot del dit Senyor que diu «Seguidors vencen».

Testes: En Pere Capdevila e Anthoni Mercader, notaris.<sup>53</sup>

**Texto n.º 5**

1446, octubre, 14. Valencia.

Asiento de pago hecho a Juan Al-Murci, azulejero, por los azulejos que ha realizado con las armas y divisas del señor rey, para ser trasladadas al Reino de Nápoles.

[Die veneris XIII octobris, anno a Nativitate Domini MCCCCXXXVI].

Sia a tots manifesta cosa que yo, en Johan Murci, mestre de fer rajoles pintades, vehí del loch de Manises, scientment e de grat confés e en veritat regonech a vós, honrat mossèn Berenguer Mercader etc. present, que m'havets donats e pagats en compta[n]t a la mia voluntat per mans de l'honrat En Pere Garró etc., tres milia set-centes sexanta-sis sous reys de València per preu de tretze milia quatre-centes cinquanta-huyt rajoles pintades ab senyal Reyall e les armes de Aragó e Sicília, e d'Aragó e del Reyallme de Nàpols, e ab la divisa del dit Senyor de libres, e mills, e lo siti perillós, e ab un títol que diu «Dominus michi adiutor et ego despiciam inimicos meos», que de mi havets comprades a for de doents huytanta sous lo miller, a ops de trametre aquelles al dit Senyor Rey en lo Reyallme de Nàpols. Pregant remitim etc. en totes dites quals coses etc. en la qual vull

53. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailía General e Intendencia, Libros*, n.º 46, f. 589v, editado por la autora. Anteriormente por: SANCHIS SIVERA: «La cerámica valenciana», cit., p. 648.

sien inteses e compreses qualsevol àpoques per mi a vós fermades per la dita rahó. Fon fet açò en València.

Presentis testimonis foren a les dites coses los honrats En Jacme Torrell e En Pere Capdevila, notaris civitatis Valentie.<sup>54</sup>

**Texto n.º 6**

1447, diciembre, 12. Valencia.

Asiento de pago a Juan Al-Murci y Juan Nadal, azulejeros, por su viaje a Nápoles y las obras que allí han realizado en las salas del palacio real de Castel Nuovo.

[Die martis XII decembris, anno MCCCCVII].

Sia a tots manifesta cosa que nosaltres, En Johan Morci e En Johan Nadal, maestres de fer obra de terra de Manises, scientment e de grat confessem e en veritat reconexem a vós, honrat mossèn Berenguer Mercader etc. present, e als vostres, qu'ens havets donats e pagats en compta[n]t a la nostra voluntat que per mans de l'honrat En Pere Garró etc., sat-cents sexanta sous reys de València per salari nostre del viatge que de mans vostres, en virtut de certs instruments per lo dit Senyor Rey a vós tramesos, haven fet a la ciutat de Nàpols, per metre dos pahiments en dos sales o cambres del Castell Nou de la dita ciutat de Nàpols, de rajoteles pintades, los quals dits payments per nosaltres són stats fets e mesos. E com axí stiga en veritat etc. fon fet açò en València a XII dies de decembre any M CCCC XXXX VII. Sen + yal de nosaltres En Johan Murci e En Johan Nadal dessus dits grati (sic.) açò atorgam e firmam.

Presentis testimonis foren a les dites coses los discrets En Pere Capdevila e En Salvador Piquer, notaris ciutadans de València.<sup>55</sup>

**Texto n.º 7**

1457, febrero, 7. Valencia.

Asiento del pago realizado a Juan Al-Murci, azulejero de Manises, por los azulejos que se le han comprado para ser trasladados a la ciudad de Nápoles.

[Die lune VII ffebruarii, anno a Nativitate Domini MCCCCLVII].

Predictis die et anno.

Sia a tots manifesta cosa que yo, En Johan Murci, mestre de fer rajoteles, habitant en lo loch de Manises, scientment e de grat confés e en veritat regonech a vós, honrat mossèn Berenguer Mercader etc., que per mans de honrat En Pere Garró etc., me haveu donats e pagats en comptant a la mia voluntat, cinch milia sis-cents sous reys de València per preu de vint millers de rajoteles pintades ab les armes de Aragó, de Sicília e del Reyalme de Nàpols, e ab les devises del

54. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailía General e Intendencia, Libros*, n.º 47, f. 89v, editado por la autora. Anteriormente por: SANCHIS SIVERA: «La cerámica valenciana», cit., p. 648.

55. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailía General e Intendencia, Libros*, n.º 47, f. 225v, editado por la autora. Anteriormente por: SANCHIS SIVERA: «La cerámica valenciana», cit., p. 650.

dit Senyor Rey del mil, dels libres e del siti perillós, que de mi haveu comprat a for de do-ents huytanta sous lo miller, per ops de trametre aquelles al dit Senyor Rey per manament de sa senyoria en lo Reynalme de Nàpols. En la qual sien inteses e compreses qualsevol àpoques per mi per la dessús dita rahó a vós fermes e o fermades. E com axí sia en veritat.

Presentis testimonis foren a les dites coses los discrets En Miquel Tolsa e En Pere Capdevila, notaris del affin (sic.) de la dita Bailia General.<sup>56</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ALGARRA PARDO, VÍCTOR MANUEL: *La escritura en la cerámica medieval de Manises. Siglos XIV-XV: Aproximación al estudio contextual de los mensajes de identificación*, tesis de licenciatura dirigida por el profesor Francisco M. Gimeno Blay, València, Universitat de València, 1992.
- «Espacios de poder, pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo» en: *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Jaca, 1993, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1996, pp. 269-289.
- «Azulejería gótica valenciana. Canal de mensajes de identificación social (estilo, espacios y usuarios)», *Monografies de Arqueologia Medieval i Postmedieval*, 4 (1998), pp. 145-163.
- ÁLVAREZ BURGOS, FERNANDO: *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV. Catálogo general de las monedas españolas*, vol. III, Madrid, Vico-Segarra, 1998.
- ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL: «La emblemática en la cerámica», *Emblemata*, 11 (2005), pp. 349-401.
- BECCADELLI, ANTONIO: *Antonii Panormitae in Alfonsi regis dicta aut facta memoratu digna*, Italia, 1455-1475.
- BELTRÁN, RAFAEL: «Invenciones poéticas del *Tirant lo Blanch* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo» en: CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (coord.): *De la literatura caballeresca al Quijote. Actas del Seminario Internacional celebrado en Albarracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005*, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 59-93.
- CAPILLA ALEDÓN, GEMA BELIA: *El poder representado: Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)*, tesis doctoral dirigida por la profesora Dra. María Luz Mandingorra Llavata, Valencia, Universitat de València, 2015, 2 vols.
- Disponible en:  
 UVEG-SBD. *Roderic* [en línea]: *Tesis. Tesis leídas en la Universidad. Buscar. Capilla Aledón, Gema Belia. El poder representado Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)*.  
 <<http://roderic.uv.es/handle/10550/43623>>.
- «Alfonso V el Magnánimo y el Siti Perillós (1422-1458)», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 9 (2017), pp. 81-112.
- COLL CONESA, JAUME: «La azulejería medieval valenciana (1238-1500)» en: IDEM: *La cerámica valenciana: Apuntes para una síntesis*, Valencia, Asociación Valenciana de Cerámica, 2009, pp. 97-112.
- COLUNGA, ALBERTO, y TURRADO LAURENTIO: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- CRUSAFONT I SABATER, MIQUEL: *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa Medieval (785-1516)*, Madrid, Vico, 1982.

56. Cf. Valencia, Archivo del Reino de Valencia, *Bailia General e Intendencia, Libros*, n.º 49, 638v., editado por la autora. Anteriormente por: SANCHIS SIVERA: «La cerámica valenciana», cit., p. 653.

- *Acuñaciones de la Corona Catalano-Aragonesa y de los Reinos de Aragón y Navarra. Medioevo y tránsito a la Edad Moderna. Catálogo general de las monedas españolas*, vol. IV, Madrid, Vico y Segarra, 1992.
- D'ALÓS, RAMON: «Documenti per la storia della biblioteca di Alfonso il Magnanimo» en: *Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1924, vol. V, pp. 390-422.
- DE MARINIS, TAMMARO: *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, Milano, Ulrico Hoepli, 1952 (vol. I); vol. II-IV, 1947; Supplemento, Verona, Stamperia Valdonega, 1969.
- DOMENGE I MESQUIDA, JOAN: «La gran sala de Castel Nuovo. Memoria del Alphonsi regis triumphus» en: COLESANTI, GEMMA TERESA (a cura di), *Le usate leggiadrie: i cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Montella, Centro Franciscano di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 290-309.
- «Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 99-117.
- «La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim: joies documentades, representades, imaginades» en: DELLE DONNE, FULVIO, y TORRÓ TORRENT, JAUME (a cura di), *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra Letteratura e Storia, tra Corona d'Aragona e Italia*, Florencia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 139-175.
- GIMENO BLAY, FRANCISCO MIGUEL: «De la "luxurians litera" a la "castigata et clara". Del orden gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)» en: *La Mediterrània de la Corona d'Aragó. Segles XIII-XVI. VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004. XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, València, 2004, València, Universitat de València-Fundació Jaume II el Just, 2005, vol. II, pp. 1519-1564.
- GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL: *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales*. Barcelona: Labor, 1952, tomo III.
- MARIANA JUAN DE: *Historia general de España*, Valencia, Oficina de D. Benito Monfort, 1791, tomo VII, l. XX, c. XI.
- OSMA, GUILLERMO J. DE: «Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI», *Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y documentos valencianos n.º II*, Madrid, Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, 1908.
- «Las divisas del rey en los pavimentos, de 'obra de Manises' del Castillo de Nápoles», *Apuntes sobre Cerámica Morisca. Textos y Documentos Valencianos n.º III*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1909, pp. 39-40.
- PETRUCCI, ARMANDO: *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Il Bagatto Libri, 1989.
- RYDER, ALAN: *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2008 (1ª ed. 1992). [Título original: *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, Oxford University Press, 1990].
- SANCHIS SIVERA, JOSÉ: «La cerámica valenciana. Notas para su historia medieval», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXXVIII, (1926), vol. I, pp. 638-661.
- TORRES AMAT, FÉLIX: *La Sagrada Biblia*. Traducción de la Vulgata Latina al Español. París, Librería de los Sucesores de Vicente Salvà e Hijo, 1836, tomo VII.

## WEBGRAFÍA

- Arlima. Archives de Letterature du Moyen Age:  
<<http://www.arlima.net>>.
- Parnaseo, ciber-paseo por la literatura:  
<<http://parnaseo.uv.es>>.



Fig. 1. Azulejo de Manises con el emblema real de la mata de mijo y la leyenda [IUS]TICIAM : SERVA ET : FOVE : PAUPEREM , primera mitad del siglo XV, arcilla y decoración azul cobalto, fábrica de Juan Al-Murci, 13,30 x 13,60 cm Valencia, MNC, n.º inv. CE1/10461<sup>57</sup>

57. Vid. ALGARRA PARDO, «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., pp. 277-278.



Fig. 2. Azulejo de Manises con **emblema real del siti perillós** y el lema **VIRTVT APVRAR NO [E]M FRETVRA SOLA** :, primera mitad del siglo xv, arcilla y decoración azul cobalto, fábrica de Juan Al-Murci, 11 x 11 cm Valencia, MNC, n.º inv. CE 1/02512<sup>58</sup>

58. Vid. COLL CONESA, «La azulejería medieval valenciana», cit., p. 106, fig. 215.



Fig. 3a. Dibujo de González Martí de la *rajola mestra* con la filacteria **SEGUI : DORES : VENCEN :** que, junto a las demás de su tipo, formaban la cenefa que rodeó el pavimento de «la sala novament feta entre les dos torres del Reyal Vell, que responen en la rambla»<sup>59</sup>



Fig. 3b. Fragmento de la *rajola mestra* en la que se puede leer parte del lema real, en concreto **SEGUI : DO**. Valencia, Ajuntament de València, Secció d'Investigació Arqueològica Municipal de València, n.º inv. 2/806<sup>60</sup>

59. Vid. ALGARRA PARDO, *La escritura en la cerámica medieval*, cit., p. 130, azulejo n.º 47. IDEM, «Espacios de poder, pavimentos cerámicos», cit., p. 281 y p. 289, lám. IVd, e IDEM, *Azulejería gótica valenciana*, cit., p. 160, fig. n.º 17. Vid. *infra* texto n.º 4. Procedencia de la imagen: GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del levante*, cit., n.º 17.

60. Cortesía de J. Vicent Lerma Alegría, técnico de gestión de Arqueología, Ajuntament de València.

DUCAL PATRONAGE AND PERFORMANCE  
AS A POWER EXPRESSION  
IN CONQUERED CITIES: THE CASE  
OF THE BURGUNDIAN LOW COUNTRIES

MECENAZGO DUCAL Y ESPECTÁCULO  
COMO EXPRESIÓN DEL PODER  
EN LAS CIUDADES CONQUISTADAS:  
EL CASO DE LOS PAÍSES BAJOS BORGÑOÑONES

OSKAR JACEK ROJEWSKI  
Universitat Jaume I

---

Recibido: 19/10/2017 Evaluado: 30/10/2017 Aprobado: 07/11/2017

**ABSTRACT:** At the end of the 14th century, the County of Flanders, held by Louis of Male, was inherited by his daughter Margaret and her husband Philippe the Bold, Duke of Burgundy. The new sovereigns had to prove their authority in the face of significant privileges previously gained by the cities in the county, one of the most developed territories in Europe. The Revolt of Ghent and the Battle of Roosebeke (1384), won by the ruler, confirmed the control of the Valois Burgundy Dynasty over the recently acquired lands. The conflict between cities and the political aspirations of the Dukes of Burgundy would be a constant problem throughout the 15th century in the Low Countries, as confirmed by the many other riots and revolts that took place in Ghent and Bruges. Every conflict between a city and the sovereign inspired the court to celebrate victory and applaud ducal control over Flemish cities. Ducal control was expressed in the iconography of art works, which portrayed the glorious entry of the duke into the humiliated city in question.

The aim of this paper is to investigate and describe the construction of the visual glory of the duke by analysing the chronicles that describe the celebrations associated with the ducal entry into a city. The comparison between the iconographical analysis of the manuscripts, tapestries and

other pieces from the collection of the duke and the chronicles of Jean Froissart, Georges Chastellain and Enguerrand de Monstrelet allows for a deep understanding of the image of mightiness, as created by the court around the figure of the Duke of Burgundy in relations to the collapsed cities. The result will finally show how the image of the early modern city in peace was constructed with a sovereign dominating it, as well as whether this corresponds to the ducal ideology of justice, equity and the common good.

*Keywords:* Duchy of Burgundy, XVth Century, *Joyeuses Entrées*, Philippe the Bold, Philippe the Good.

## INTRODUCTION

Philippe the Bold, through his marriage to Margaret of Flanders, obtained political control over Flanders and, at the same time, introduced that territory into his Duchy of Burgundy.<sup>1</sup> In the final years of the reign of Louis of Male and following his death, Philippe's power and authority was confronted by the liberty and privileges of the Flemish cities. Therefore, even if the Duke had won the armed struggle, he would have lost some of the city privileges.<sup>2</sup> During the 15th century, Philippe's heirs had the same problem with controlling the cities, which resulted in successive revolts.<sup>3</sup> On many occasions, but especially after the revolts, ceremonial entrances (also called *Joyeuses Entrées*) served a highly important role in establishing and maintaining good relations between the duke and the city and finally they form part of ducal propaganda in Flemish cities.

The *Joyeuses Entrées* as a spectacle and ritual in Late Medieval and Early Modern Europe were references to the ancient roman tradition that can be defined as «apotheosis of glory», «celebration of the military triumph» or «solemn procession of the roman general after won beattle». For making possible the *Triumphus* it was necessary to demonstrate virtues and the military success<sup>4</sup>. At the same time the entrance of the sovereign to the city could be

1. This research was supported by the James I University: Pla de promoció de la investigació de la Universitat Jaume I per a l'any 2016, programa de mobilitat del personal investigador, E-2016-09.

2. The city was pardoned and preserved all its privileges, as did all of its supporters. The duke granted free commerce, but demanded that its alliance with Pope Urban VI and England should end. Richard Vaughan, *Philip the Bold: The Formation of the Burgundian State* (Woodbridge: The Boydell Press, 2002), 38.

3. Wim Blockmans, «Alternatives to Monarchical Centralisation: The Great Tradition of Revolt in Flanders and Brabant», *Republiken Und Republikanismus Im Europa Der Frühen Neuzeit*, 1988.

4. Juan Chiva Beltran, 'El Triumphus Romano. Una Ceremonia Del Mundo Antiguo Con Larga Proyección Histórica', in *Actas Del V Encuentro de Jóvenes Investigadores. Ideología, Estrategias de Definición*

perceived and compared with the entrance of Jesus to Jerusalem before his passion. Both parallelisms served to mark that the Duke was the legal superior power for the city and had a complete control of the local government. In order to arrive at a definition for a *Joyeuse Entrée* in the Burgundian case we refer to definition suggested by Holenstein and accepted by Blockmans:

Joyeuse entrée became the solemn moment when a ruler made his first visit to one of his territories or cities and swore to respect their rights, privileges and customs. This mutual promise of protection, on the one hand, and fidelity and support, on the other hand, derives from a feudal oath, as far as the form is concerned.<sup>5</sup>

Fascinatingly, the Dukes of Burgundy, legal sovereigns of the Low Countries and the rebel cities of Flanders developed a specific political code, which was applied to artistic production and festival organization at the end of 14th and during the 15th centuries. These events led to a magnification of their governmental roles.<sup>6</sup> The organization of public ceremonies and visual media, such as tapestries, *tableaux vivants*, ephemeral decoration, cloths or gestures became vital elements in the encoding of splendour. Positivist historians, such as Victor Fris or Henri Pirenne, never mentioned the impacts of these festivals on society.<sup>7</sup> Unfortunately, they only chose to consider the outcome of the revolts by analysing documents sourced from the court environment. However, contemporary historians have considered more profound aspects, such as the perceptions and social moods in Flemish cities, based on vernacular sources.<sup>8</sup> It seems highly likely that artistic patronage partly informed how the court expressed itself, in order to have a direct influence on the social mood and how the court was perceived in the city during celebrations of a ducal victory. Additionally, ceremonies in the case of the Burgundian State serve as a medium for communication between the duke and the city. This hypothesis is the main idea behind the festival research by Johan Huizinga,<sup>9</sup> who explained that communication between the sovereign and the vassals

---

*Y Formas de Relación Social En El Mundo Anitguo*, ed. Fernando Echeverría Rey and M<sup>a</sup> Yolanda Montes Miralles (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006), 270-71.

5. Blockmans and Donckers, «Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries», 85.

6. Wim Blockmans and Esther Donckers, «Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries», in *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, ed. W. Blockmans and A. Janse (Turnhout: Brepols, 1999), 82; Werner Paravicini, «The Court of the Dukes of Burgundy A Model for Europe?», in *Princes, Patronage and the Nobility The Court at the Beginning Of the Modern Age, C. 1450 1650* (London: Oxford University Press, 1991), 75.

7. Jalle Haemers, «A Moody Community? Emotion and Ritual in Late Medieval Urban Revolts», in *Emotions in the Heart of the City (14th-16th Century)* (Turnhout: Brepols, 2005), 63-64.

8. Peter Arande, *Realms of Ritual: Burgundian Ceremony and Civic Life in Late Medieval Ghent* (New York: Ithaca, 1996); Barbara Rosenwein, «Worrying about Emotions in History», *The American Historical Review* 107, no. 3 (2002); Haemers, «A Moody Community? Emotion and Ritual in Late Medieval Urban Revolts».

9. Johan Huizinga, *El Otoño de La Edad Media* (Madrid: Alianza, 1996).

was mainly expressed by specific language, which contained verbal elements, such as oaths, occasional poems or discourses with references to the past. Furthermore, his followers, such as Jacques le Goff, applied this theory to other cases and showed that early modern Europe, even if it was divided into kingdoms, had a large number of common characteristics.<sup>10</sup> The specific cases of the Low Countries' *Joyeuses Entrées* during the 15th century will be studied here and described as events with a political context and a historical approach.<sup>11</sup> Andrew Brown describes not only the historical context but also non-verbal signs, such as cultural background, colours or symbols, and their respective visual codes, associated with festivals in Bruges.<sup>12</sup> Elodie Lecuppre-Desjardin highlights the typology and social aspects of the ducal entrances into cities and, at the same time, analyses the intention and aim of every single element that are mentioned in the chronicles.<sup>13</sup> The *Joyeuse Entrée*, therefore, is not only a festive entrance, but also an occasion involving a power spectacle, an event when the sovereign confirms the relationship between himself and the city. Festivals of splendour, both for the court and for the city, required an appropriate preparation of the ephemeral decoration that converted urban streets in a *theatrum ceremoniale* for the court.<sup>14</sup>

During the celebration of the *Joyeuse Entrée*, the political meaning of the event could be linked to the general political ideology of the Burgundian State, as defined by Jan Dumloyn,<sup>15</sup> on the basis of the chronicles, in particular, that

10. Jacques Le Goff, *La Baja Edad Media* (Madrid: Siglo XXI, 1990).

11. Nadia Mosselmans, «Les Villes Face Au Prince. L'importance Réelle de La Cérémonie D'entrée Solennelle Sous Le Règne de Philippe Le Bon», *Mélanges Georges Despy*, 1991, 25-37.

12. Andrew Brown, *Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c.1300-1520* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 236.

13. Élodie Lecuppre-Desjardin, *La Ville Des Cérémonies. Essai Sur La Communication Politique Dans Les Anciens Pays-Bas Bourguignons* (Turnhout: Brepols, 2004), 165-76.

14. That kind of the communication between city and the sovereign, well known in the Low Countries and Italy, was adapted by other courts. In the case of the Spanish court we know that the triumphal entrance of the Isabel the Catholic to Barcelona was celebrated in 1481. Alfredo Chamorro Esteban, «Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo xv hasta el xvii» (Universitat de Barcelona, 2013), 211-13. This ritual was also continued and developed by the Spanish court as confirmed by the entrance of Joanna of Castille to Brussels in 1496. Paul Vandenbroeck, «Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La solemne entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496», in *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias*, ed. Krista de Jonge, Bernardo José García García, and Alicia Esteban Estringana (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010); María Concepción Porras Gil, *De Bruselas a Toledo. El Viaje de Los Archiduques Felipe Y Juana* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016). However, the Spanish court was strongly influenced by the flemish and the italian traditions of ceremonial entrances. Jesús Félix Pascual Molina, «The City as a Festive Scene in Sixteenth-Century Spain: Between Flanders and Italy», in *La Città, Il Viaggio, Il Turismo. Percezione, Produzione E Trasformazione / The City, the Travel, the Tourism. Perception, Production and Processing* (Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017). Check also: María Concepción Porras Gil, «El Arte de recibir: Fiestas y fastos por una princesa», in *Juana I En Tordesillas. Su Mundo, Su Entorno*, ed. Miguel Ángel Zalama (Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010); Jesús Félix Pascual Molina, «Lujo y exhibición pública: El Arte al servicio del poder en las recepciones a doña Juana y don Felipe», in *Juana I En Tordesillas. Su Mundo, Su Entorno*, ed. Miguel Ángel Zalama (Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010); María Concepción Porras Gil, 'Fuego y Agua a la luz de la Crónica de Viena', *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia Del Arte* 10 (2017).

15. Haemers, «A Moody Community? Emotion and Ritual in Late Medieval Urban Revolts»; Jan Dumloyn, «Justice, Equity and the Common Good. The State Ideology of the Councillors of the Burgundian

of Georges Chastellain. Dumolyn identifies three aspects of ducal politics in relation to the Flemish cities, namely: justice, equity and the common good. Justice means that the duke occupied the highest judicial position in the city. Equity means that the feudal territory was a legal ducal property. Finally, the common good signifies that the duke was obliged to protect the interests of and ensure balance between all social classes.<sup>16</sup> The analysis of chronicles from different periods serve to describe the political significance of the Burgundian State, whose values can be defined as ideological foundations. Furthermore, it is necessary to comment on some passages of the chronicles as studied by Dumolyn in order to identify the characteristics of the Duke of Burgundy, as a personification of the state within the territories of Flanders. Duke Philippe the Good is described as honourable, peaceful and amorous, as the custodian of the glory of the kingdom and keeper of the public good, which his father bequeathed to him.<sup>17</sup> In another fragment, Chastellain, when describing the funeral of John the Fearless, defines other characteristics and qualities of the fair ruler, Duke Philippe the Good: «Because he (...) is the head of justice and Christianity, and at the same time (...) the principal pillar of his kingdom, he should judge and help».<sup>18</sup>

In the case of an imbalance between justice, equity and the common good, the city in question has had reason to initiate an uprising. Therefore, ducal artistic patronage, which was present during the *Joyeuse Entrée*, needed to rely on a specific iconography, whose aim was to reinforce the three ducal virtues and their ideological foundations. This paper aims to examine the iconographical meanings in the artworks related to the *Joyeuses Entrées* of the Dukes of Burgundy.

This paper will analyse the *Joyeuses Entrées*, their programme, ideology and iconography associated with this festivities after the revolts: in particular, the Ghent War from 1378 to 1385, the Bruges Uprising from 1436 to 1438 and the Ghent War from 1452 to 1454. After every one of them the ducal victory was celebrated: the *Joyeuse Entrée* of Philippe the Bold into Ghent in 1386, the *Joyeuse Entrée* of Philippe the Good into Bruges in 1440 and the *Joyeuse Entrée*

---

Dukes», in *The Ideology of Burgundy: The Promotion of National Consciousness* (Brill, 2006); Jan Dumolyn, «The Vengeance of the Commune: Sign Systems of Popular Politics in Medieval Bruges», in *La Comunidad Medieval Como Esfera Publica* (Sevilla: Prensa de la Universidad de Sevilla, 2014); Jan Dumolyn, «Guild Politics and Political Guilds in Fourteenth-Century Flanders», in *The Voices of the People in Late Medieval Europe* (Turnhout: Brepols, 2014); Jan Dumolyn and Élodie Lecuppre-Desjardin, «Le Bien Commun E Flandre Médiévale: Une Lutte Discursive Entre Princes et Sujets», in *De Bono Communi. The Discourse and Practice of the Common Good in the European City* (Turnhout: Brepols, 2010); Frederik Buylaert and Andy Ramandt, «The Transformation of Rural Elites in Late Medieval Flanders : Oligarchy, State Formation and Social Change in the Liberty of Bruges (Ca. 1350 - Ca. 1525)», *Continuity and Change* 30, no. 1 (2015); Frederik Buylaert, «The Late Medieval Crisis of the Nobility. Reconsidered: The Case of Flanders», *Journal of Social History* 45, no. 4 (2012).

16. Dumolyn, «Justice, Equity and the Common Good. The State Ideology of the Councillors of the Burgundian Dukes», 4-6.

17. *Ibid.*, 7.

18. Georges Chastellain, *Œuvres Complètes*, ed. Joseph Marie Kervyn de Lettenhove (Bruxelles, 1864), 254.

of Philippe the Good into Ghent in 1454. Last two events may be studied together because they form part of the Great Tradition of Revolt, a season of riots in Flanders and Brabant against the politics of the Duchy of Philippe the Good, who wanted to limit the former privileges of the city in order to reinforce the centralization of government.<sup>19</sup> Another argument for studying them together is the similar approach to the ceremonies and iconographical programmes associated with these events.

A description of three entries can be found in the chronicles authored by the courtiers. As these cases are limited to the official court version (they were written by courtiers), they cannot be used to analyse how the city expressed itself. In order to study the *Joyeuses Entrées* between 1380 and 1454, fragments of three chronicles should be considered: that of Jean Froissart,<sup>20</sup> that of Georges Chastellain<sup>21</sup> and that of Enguerrand de Monstrelet.<sup>22</sup> The analysis of some artworks, which depict the celebration of the *Joyeuses Entrée* in question, allows us to arrive at a better definition of the city image during these festivities. The study of this iconography should facilitate an understanding of the difficult relations between Flemish cities and their sovereign, and whether the *Joyeuses Entrées* retained the political foundations of the ideology of the Dukes of Burgundy in the previously mentioned cases.

#### *JOYEUSE ENTRÉE OF PHILIPPE THE BOLD AFTER THE GHENT WAR IN 1386*

The city of Ghent started a rebellion in 1379 against its ruler, the Count of Flanders, Louis of Male, who was planning a large infrastructural project in the form of a new canal, which would bypass the city, leaving it cut off from the source of a sizeable commercial income. The Duke of Burgundy, Philippe the Bold, who was the son-in-law of Louis of Male, offered himself as a mediator in the conflict, albeit without success.<sup>23</sup> Philippe van Artevelde, who died in the Battle of Roosebeke in 1382, led the Ghent Rebellion. Louis of Male died two years later and his domain passed to Philippe the Bold, from the House of Valois-Burgundy, while the city was still in revolt. The rebellion finished in 1385 with the Treaty of Tournai signed by the city and the duke. The new Count of Flanders was obliged to respect the old privileges of the city, while Ghent swore to become an integral part of the feudal territory of Philippe the Bold, thus confirming the *quid pro quo*. Finally, in 1386, the duke was able to make his *Joyeuse Entrée* into the city.

19. Blockmans, «Alternatives to Monarchical Centralisation: The Great Tradition of Revolt in Flanders and Brabant».

20. Jean Froissart, *Oeuvres*, ed. Joseph Marie Kervyn de Lettenhove (Bruxelles, 1870).

21. Chastellain, *Œuvres Complètes*.

22. Enguerrand de Monstrelet, *Chroniques*, ed. Jean Buchon (Paris: Michaud, 1826).

23. Vaughan, *Philip the Bold: The Formation of the Burgundian State*, 22.

The history of the Ghent Rebellion and of its *Joyeuse Entrée* can be analysed, thanks to the Froissart's Chronicles<sup>24</sup> by the chronicler of Philippa of Hainault, the wife of Edward III of England. According to Froissart, local clergy and academics received the Duke of Burgundy when his court arrived in the suburbs of the city. Together, they went to the city gate, with the duke and his wife<sup>25</sup> on the back of their courser horses.<sup>26</sup> The chronicler described the vermilion robes decorated with pearls, which were worn by the duke, and the magnificent appearance of the duchesse. After entering the city, the parade continued to the Church of Saint Peter, the first destination, where the duke and his wife gave donations. Walking through city streets, they made their way to the Church of Saint John, the main church of the city. There, during an official ceremony accompanied by musicians, the duke vowed to protect the city and respect its privileges, while, at the same time, referring to aspects of ducal politics. Similarly, the city representatives pledged an oath of goodness and loyalty to the duke and his wife, as well as promised never to break the Treaty of Tournai. After the ceremony, they passed by the Market Square, where local people welcomed them by proclaiming: «Misericorde! merchy! merchy a vostre povre peuple et subgetz de Gand!». <sup>27</sup> The communication between the duke and the society confirms the desire of justice, equity and common good that the city had lost before the rebellion. At the same time, the fundamentals of the duchy are recovered in the main square of the city with the solemn environment. The mutual oaths of feudal dependency are the most relevant act of the entire triumphal entrance. Afterwards, the parade marched to the Hôtel de Walle, where the official banquet took place. The chronicler describes the food that was served during the banquet, mainly beef served with wine (probably a Burgundian one), along with a mention that the duke had paid for it. The court stayed for four days in the city and, during that time, made many donations of paraments and goldsmithery to local churches and chapels. The chronicler does not mention any specific manifestations of artistic patronage commissioned for this event, only simple donations. The main characters in the chronicle are the duke and his wife, while the role of the city is reduced to the aforementioned proclamation by local people and the final dialogue between citizens and the sovereign. As such, we are not afforded a description of the details of the ceremony from different points of view, other than the court's chronicler's perspective. This narration paid attention exclusively to the ducal property with mentions to the cloths, jeweleries and the splendour of the banquet, because of their high material value that was the testimony of

24. Froissart, *Oeuvres*, 447. Chapter LXXIII entitled: Comment lez duc et duchesse de Bourgongne firent leur entree en leur ville de Gand après la paix faicte a Tournay

25. More about the role of the duke's wife during festivals, in particular, during the *Joyeuse Entrées*: Christina Normore, *A Feast for the Eyes: Art, Performance, and the Late Medieval Banquet* (The University of Chicago Press, 2015), 170.

26. According to: Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500) Courser - cheval rapide (apte à couvrir de longues distances; cheval de bataille ou de tournoi).

27. Froissart, *Oeuvres*, 449.

the ducal richness and part of the communication between the sovereign and the society. The chronicler did not describe any city's investments to this celebration, allowing him to avoid any commentary or explanations in favour of Ghent. However, having only one description of the event from the court environment, we cannot affirm that the city was not prepared for the ducal reception: most probably there were ephemeral decoration across all the route of the procession and also citizens and guilds had prepared a proper propaganda.

In addition, some preserved court expenses from 1386 include many payments to artists. Some of them can be associated with patronage relating to the *Joyeuse Entrée* into Ghent, for example, a bill for a tapestry, commissioned by Duke Philippe the Bold<sup>28</sup> and designed and prepared by Michael Bernard, a weaver from Arras, carrying a representation of the Battle of Roosebeke.<sup>29</sup> Even though this textile did not survive, we know that it was a genuine masterpiece. In fact, the bill describes its impressive dimensions: 225 m<sup>2</sup>, 45 m long and 5 m high,<sup>30</sup> meaning the tapestry was the second biggest tapestry in all of medieval Europe, following the tapestry from the collection of the Duke of Anjou, which is today preserved in the Angeres Castle.<sup>31</sup> The dimensions of the Battle of Roosebeke tapestry, beside their value in promoting the power of the duke, were also problematic. For one thing, it was too large and too heavy to hang, lift up or fold; nor was it suitable for being display in many locations. In 1402, the court paid another weaver from Arras, Colart d'Anxi, to split it in three smaller pieces.<sup>32</sup> This tapestry could have been shown during the *Joyeuse Entrée* into Ghent, even if the bill was prepared in September and the ceremony had taken place in January, revealing that many expenses of the court were registered late. Other document evidence that reinforces the hypothesis that the tapestry was shown in Ghent in January is in the form of other expenses from September. Payments for decorated horse blankets, ordered from Robert de Varennes and Henry Gontier, weavers from Paris,<sup>33</sup> are mentioned alongside ornamental banners, many of which carried the coats of arms of Flanders and were delivered by Josset de Halle, *valet de chambre*

---

28. Susan Groag Bell, *The Lost Tapestries of the City of Ladies: Christine de Pizan's Renaissance Legacy* (University of California Press, 2004), 157; Katherine Wilson, «Paris, Arras et La Cour: Les Tapissiers de Philippe Le Hardi et Jean sans Peur, Ducs de Bourgogne», *Revue Du Nord* 93, no. 389 (2011).

29. Bernard Prost and Henri Prost, *Inventaires Mobiliers et Extraits de Comptes Des Ducs de Bourgogne de La Maison de Valois. T. II : Philippe Le Hardi* (Paris: Leroux, 1908), 230-31.

30. Laura Weigert, *Weaving Sacred Stories: French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity* (Cornell University Press, 2004), 8. The original measure according to the accounts: "contenant 56 aunes de long et 7 aunes et 1 quartier de large" Prost and Prost, *Inventaires Mobiliers et Extraits de Comptes Des Ducs de Bourgogne de La Maison de Valois. T. II : Philippe Le Hardi*, 230-31.

31. Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002), 30.

32. Prost y Prost, *Inventaires mobiliers et extraits de comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois. T. I : Philippe le Hardi*, 486.

33. *Ibid.*, 230.

and *argentier* of the duke.<sup>34</sup> The amount of money spent to employ the number of people involved in these decorations suggests that they were not typical domestic staff, but servants exclusively hired for special occasions. The fact that the chronicle, instead of describing the tapestry focused on others details could be misunderstood: Froissart was not the official Burgundian chronicler and he had not been an eyewitness of the event.<sup>35</sup> According to his judgment the oath and the recovering of the ideological fundamentals of the duchy were much more significant than the splendourous ephemeral decorations that were always present during great events. The visual representation of the ideology stayed out of the chronicler interests.

However, preserved images representing the Battle of Roosebeke can be found in the manuscripts of Froissart's *Chronicles*, which were illustrated by Loyset Liédet, of which two versions have been preserved (Fig. 1).<sup>36</sup> The former tapestry, which represented the most relevant visualization of the Battle of Roosebeke, could have inspired those images created in the second half of the 15th century. The concept has a simple composition involving three main spaces: on the right side, the Burgundian Army is facing the rebel army coming from the left; both armies have banners, which include their symbols of identification; and, above the soldiers, there is an idealized landscape with city towers. The lack of a linear perspective and the formal structure of the picture, especially in the cavalry representation, lend the armies the appearance of a nebulous mass, which is typical of some 15th century tapestries from Tournai representing military campaigns: for example, the War of Troy series (Fig. 2). The similarity in the composition of book illustrations and tapestries demonstrates that one artistic object could serve as an inspiration for the composition of another.

#### JOYEUSES ENTRÉES OF PHILIPPE THE GOOD IN 1440 AND 1454

The rebellions of Bruges started in 1436 and finished in 1438; the one in Ghent, by contrast, lasted much longer, starting in 1449 and finishing in 1453. The city of Bruges revolted against the sovereign because of his alliance with the French crown against England. This pact resulted in a grave economic embargo imposed on the city, given its strong connections with English merchants. Moreover, the duke had started an expansion of the port of Sluis, which was a direct competitor of Bruges.<sup>37</sup> In the treaty that ended the war,

34. Ibid.

35. Katherine Anne Wilson, «Tapestry in the Burgundian Dominions. A Complex Object», in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le Rayonnement et Les Limites D'un Modèle Culturel*, ed. Werner Paravicini, Torsten Hiltmann, and Frank Viltart (Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2013), 323-25.

36. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-5190.

37. Wim Blockmans and Walter Prevenier, *The Promised Lands. The Low Countries Under Burgundian Rule, 1369-1530* (University of Pennsylvania Press, 1999), 98-101.



Fig. 1. Battle of Roosebeke, *Chroniques sire Jean Froissart*, 15th century, Ms-Fr. 2644, Bibliothèque Nationale de France, f. 256r, Paris



Fig. 2. Fragment of the Arrival of the Amazons, the War of Troy tapestry, late 15th century, Victoria and Albert Museum, London

the duke officially acknowledged respect for *bonne justice et police* and *bien de la chose publique*, recalling what Dumolyn referred to as the three pillars of Burgundian politics towards cities.<sup>38</sup>

Furthermore, while the ceremony from 1440 has been previously analysed with reference to different sources, most historians have consulted *Excellente Cronike van Vlaenderen* as a primary commentary on the event. Gordon Kipling focused on the programme of the ducal entry, explaining its construction and offering an interpretation of this event as a manifestation of civic triumph.<sup>39</sup> Meanwhile, other historians have suggested that the ceremony had a different character, remarking that the *tableaux vivants* were part of a bourgeoisie festival tradition and in this case their rhetoric

38. Dumolyn, «Justice, Equity and the Common Good. The State Ideology of the Councillors of the Burgundian Dukes», 16.

39. Gordon Kipling, *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph* (London: Clarendon Press, 1998), 34-37.

and expression were adapted to the ducal discourse of power.<sup>40</sup> From the chronicle of Enguerrand de Monstrelet, a follower of Froissart, we learn about the ceremony surrounding the *Joyeuse Entrée* into Bruges. The duke arrived in the city during the third week of Advent (11<sup>th</sup> of December), after having visited Saint-Omer. Philippe the Good went to Bruges with his wife, with the Duke of Orleans and his court. Cheering crowds of citizens received them in the suburbs. After going through the town gate, the procession moved to the main square, where the council gave them the keys to the city and knelt down before him. According to Enguerrand de Monstrelet, the procession contained, in the first line, representatives from all the parishes within the walls and some members of the four mendicant orders, all of whom marched and sang the *Te Deum laudamus*. Following them was a representation of the international communities living in the city, accompanied by more musical performance. During the welcoming of the duke, the city organized *tableaux vivants*, simple forms of acted performance, which, on this occasion, depicted Old Testament iconography and the history of the prophets prior to the Messiah's arrival. Thus, we can clearly see how ducal propaganda took the form of associating the appearance of the duke with Old Testament narratives, at the same time demonstrating that the rebellion was to be considered as a sin, while the duke arrived in the city as its saviour. The metaphor between the Duke and Christ makes an evidence of recuperating peace in the city; the person welcomed by the citizens, as Christ was received in Jerusalem, should be the ruler desired by the society. As we remarked previously, the treaty that finished the war referred to justice, equity and common good, therefore the *Imitatio Christi* might be a message that announces it.<sup>41</sup> The march ended in the ducal palace, where the feast began. The next day, in the main square, the council organized a tournament for the sake of ducal glory, while, on the third day, Brugians continued the celebration on the city streets. Finally, on the last day, the duke left Bruges for Ghent and, from there, travelled to Tournay.<sup>42</sup> Unfortunately, this chronicle is the only testimony of those performances; there is no preserved artwork or scenography from this event.<sup>43</sup>

The description permits to see the communication under narrow limits since the chronicler focused on the procession and performances, recreating the social mood and, at the same time, considering the artistic patronage as a background for the ducal ideology. The main characters of the description are the Duke of Burgundy, the Dukes, the Duke of Orleans together with the *tableaux vivants* that the city prepared, but the latter were

40. Bart Ramakers, «Multifaceted and Ambiguous : The Tableaux Vivants in the Bruges Entry of 1440», in *Medieval to Early Modern Culture* (P.I.E. - Peter Lang, 2005), 163-75. All aspects of this ceremony and theories resumed are by: Lecuppre-Desjardin, *La Ville Des Cérémonies. Essai Sur La Communication Politique Dans Les Anciens Pays-Bas Bourguignons*, 284-87.

41. Ibid.

42. Monstrelet, *Chroniques*, 445-46.

43. Jesse Hurlbut, «The City Renewed : Decorations for the "Joyeuses Entrées" of Philip the Good and Charles the Bold», *Fifteenth Century Studies* 19 (1992).

articulating the ducal authority and power over the city. Unquestionably, the city was decorated with more ephemeral structures than the stages for performances representing the biblical iconography, but the chronicler did not capture their presence.<sup>44</sup> On the one hand, decorations expressed city's humility and acceptance of the ducal authority, on the other hand adornments were paid by the city and could express its own politics towards the Duke, probably for that reason the court chronicler did not mention them in details, making the Duke the only protagonist of the narration..

In the case of Ghent, the rebellion commenced, in part, due to a new tax on salt. After four years of rioting inside and outside the city walls, the major confrontation between the rebels and the Burgundian Army was the Battle of Gavere, which resulted in a solemn fiasco for Ghent soldiers. Despite the different initial causes, both rebellions, which sought to challenge the excessive power of the duke, resulted in the rigorous centralization of Philippe the Good's state<sup>45</sup>. The third analysed *Joyeuse Entrée* is that of Philippe the Good in Ghent from 1454, as narrated in Georges Chastellain's chronicle,<sup>46</sup> which pays special attention to the ducal presence during the ceremony. The chapter in which the reader learns about the ducal presence is entitled *Comment le duc fut solempnement reçu à Gand*, which suggests the duke was invited by the city itself.

Philippe the Good arrived in the suburbs of Ghent where citizens and clerks received him on the morning of Saturday, 23<sup>rd</sup> April, before Easter. The processions started there, with ducal guards positioned at the very front and court officials behind them. The chronicler probably stood between them. Seemingly, nobles and governors of Flanders entered along with the duke. The representatives of the city council wore black robes, which symbolized their grief. They awaited the duke at the first town gate, from where they gave him the keys to the town. The guilds' representatives, who had been the first community to rebel, wore white robes and offered the duke their banners, a symbolical punishment of the rebels. Chastellain refers to many ephemeral decorations prepared for the occasion, including torches, flags and banners, which were displayed on city buildings with the inscription: «Veni nobis,

44. Élodie Lecuppre-Desjardin, «La Ville: Creuset Des Cultures Urbaine et Princièrre Dans Les Anciens Pays-Bas Bourguignons», in *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le Rayonnement et Les Limites D'un Modèle Culturel*, ed. Werner Paravicini, Torsten Hiltmann, and Frank Viltart (Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2013). This affirmation is supported by other study cases of Joyeuses Entrées. The most complete description of the images reproduced in the tableaux vivants is found in the entrance of Joanne of Castille to Brussels in 1496. The book of ceremony contains alegories referring to the virtues of the future wife of Philippe the Fair. Paul Vandenbroeck, «Una novia entre heroínas, bufones y salvajes. La solemne entrada de Juana de Castilla en Bruselas, 1496», in *El Legado de Borgoña. Fiesta Y Ceremonia Cortesana En La Europa de Los Austrias*, ed. Krista de Jonge, Bernardo José García García, and Alicia Esteban Estríngana (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010).

45. Richard Vaughan, *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*, ed. Woodbridge (The Boydell Press, 2008), 22.

46. Chastellain, *Ceuvres Complètes*, 412-17.

pacificus dominus; utere servitio nostro, sicut placuerit».<sup>47</sup> Finally, the ducal court marched through the streets, crossing the bridge over the River Lys.

Similar to the case of Bruges, the city prepared *tableaux vivants* involving the iconography of prophets and biblical histories that magnify the ducal presence. The most special *tableau vivant* prepared for the occasion depicted a scene that reproduced the Adoration of the Mystic Lamb. Indeed, the chronicler suggests that this was probably inspired by the Ghent altarpiece of the same name, a magnificent polyptych that presents the Mystic Lamb in the central panel. The altarpiece was one of the most significant pieces paid for by the bourgeois Jodocus Vijd, who commissioned it in 1432. Even if this kind of spectacle was a rather bourgeois form of expression, in the case of the *Joyeuse Entrée*, the city adapted it to reflect ducal iconography introducing in the rethoric of the event a symbol of the magnificency. A part from this singular *tableau vivant*, we find similarities with the ceremony in Bruges, which contained various associations with the Messiah's arrival, expressing the ducal right to dominate and the ideology of power. Once again, the presence of justice, equity and the common good are expressed by the metaphor of the duke as a Crist.

During the celebration, the city council offered a gift to the duke in the form of a manuscript entitled *The Great Privileges of Ghent*, which is today in the collection of the National Library of Austria.<sup>48</sup> The author is defined as the Master of Ghent Privileges, although he has still not been unidentified.<sup>49</sup> The manuscript itself explains the history of the city from ancient times to the moment of Philippe the Good's *Joyeuse Entrée*, legitimizing and justifying ducal control over the city. Three illustrations in this precious book confirm the presence of ducal ideology during this *Joyeuse Entrée*. The first one shows the Emperor and the Count of Flanders, Balduin IX, tasting wine during his ceremonial entrance into Ghent (Fig. 3). The coat of arms of the Duke of Burgundy is also displayed, even though the historical event happened centuries before Burgundian influence reached the city of Ghent. This historical nonsense makes a clear reference to the *Joyeuse Entrée* of Philippe the Good, who is depicted as the natural successor to the emperor. The next illustration is a representation of the Battle of Gavere (Fig. 4), the most important battle during the Ghent War, as well as counting as the biggest military success enjoyed by the Burgundian Army over the city rebels. This illumination undoubtedly serves as affirmarion of superiority of the ducal power over Ghent if we consider that *Triumphus* required a military campaign.

The third image describes the *Joyeuse Entrée* of Philippe the Good into Ghent in 1454 (Fig. 5), showing him on horseback dominating the

---

47. Ibid.

48. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2583.

49. Gregory Clarc, *Made in Flanders. The Masters of the Ghent Privilages* (Turnhout: Brepols, 2000), 11-36.



Fig. 3. The Master of the Ghent Privileges, Emperor Balduin IX, tasting wine during his ceremonial entrance to Ghent, *Privileges and Statutes of Ghent*, 1453, f. 270v, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna



Fig. 4. The Master of the Ghent Privileges, *Battle of Gavere*, *Privileges and Statutes of Ghent*, 1453, f. 340v, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna



Fig. 5. The Master of the Ghent Privileges, Burgheers of Ghent surrender to Philippe the Good, *Privileges and Statutes of Ghent*, 1453, f. 349v, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

composition. In front of him are Ghent citizens, replete with humiliating gestures. Many details correspond to the chronicles associated with the event: groups of overwhelmed citizens wearing black and guilders with white robes offering their banners. Formal aspect of the miniature has a proper relevance: the Duke on horseback occupies two-thirds of the image from the right side and citizens are in reduced space, in their background, we can observe the city landscape, the site of this performance of power, with Ghent reduced to mere scenery alongside ducal glory. This composition should represent the most splendid image of the ducal victory and the humiliation of the city; nevertheless the Master of the Ghent Privileges expressed some important egyptian reminiscences. In fact the composition of the scene repeats the scheme of the sketch applied to the Adoration of the Mystic Lamb. A similar composition had been applied by Van Eyck brothers in two down-left panels of the polyptych with the iconography of *Just Judges* (Fig. 6a) and *Knights of Christ* (Fig. 6b), as it can be especially observed in the horses' heads. In the case of *Knights of Christ* panel and *Burghers of Ghent surrender to Philippe the Good* illumination there are also similarities in the construction of the space behind the first plan personages with an intuitive perspective. Moreover, it can be seen that the miniature is composed of two parts, the right side with the Duke and his army and the left side with the Ghent citizens are clearly separated by the shape of the standard. The proportion of the left scene recalls the structure of the panels of the Adoration of the Mystic Lamb.

That iconographic construction could have two explanations, on the one hand, the Master of the Ghent Privileges could cite the the most important artwork in the city because he wanted to remark that Ghent, even controlled by the Duke, had a proper identity reinforced by Van Eyck brothers' altarpiece. On the other hand, there is a clear parallelism between the iconography of *Just Judges* and *Knights of Christ* and the duke according to his ideology of justice, equity and the common good that should be maintained in the city after the revolt. Finally, the miniature undoubtedly describes the ducal glory, because the link between the Master of the Ghent Privileges and the political fraction cannot be described.

The monumental composition, known also in the antiquity, the duke or his metaphore as a horseman continues as a part of the ducal image. The Tapestry with the scene of *Julius Caesar about to cross the Rubicon* (Fig. 7) that precedes from the next decade, can confirm it. The textile was probably weaved in the sixties of the Fifteenth Century and formed part of the treasure that Charles the Bold lost in the Battle of Nancy in 1477.<sup>50</sup> With the same position as the Duke of Burgundy was received by the Ghent citizens in the illumination of the Master of the Ghent Privileges, Julius Caesar on horseback goes to reconquer Rome. Unquestionably, that composition demonstrates the presence of the humanist culture at the Burgundian Court, adapted to the necessity of military

---

50. Ibid., 78.



Fig. 6a and 6b. Jan and Hubert Van Eyck, *the Adoration of the Mystic Lamb, pannels with Just Judges and Knights of Christ*, 1434, Saint Bavo Cathedral, Ghent



Fig. 7. Julius Caesar about to cross the Rubicon (detail). Unidentified tapestry artists, Flanders, probably 1460s

and administrative control that the Duke had towards Flemish cities. Apparently both compositions, the one of the Master of the Ghent Privileges and the one that applied the weaver to the Flemish tapestry are related to the Van Eyck brothers *Just Judges* and *Knights of Christ*. Unfortunately, horseman iconography is not well documented in the case of Burgundian dukes but in the example of the Manuscript *Privileges and Statutes of Ghent* is clearly associated with the *Joyeuse Entrée*.

## CONCLUSION

Ideas of justice, equity and the common good were embodied in performances and artistic patronage in the cases of triumphal entrances in reconquered Flemish cities in the Fifteenth Century. The aim of the events was to assert ducal authority and express the ideology of power. Thus, we can affirm that the three elements, as described in George Chastellain's chronicle, represent the pillars of Burgundian politics with regard to the cities in question. Justice, equity and the common good were fully applied to the ceremonies of the ducal *Joyeuses Entrées*, thus transforming them from ideological and political schemes to artistic and iconographical demonstrations of power.

In order to properly evaluate and understand the relation between *Joyeuses Entrées* and artistic patronage associated with defeated cities, it is necessary to highlight how ducal ideology was carried out. Chronicles, visual representations of the duke and *tableaux vivants* were often the chosen media for translating and reinforcing the message of power with different manner. In the case of the rethorical expression it is well remarked the ideology of the Duchy of Burgundy, focusing on ideas of justice, equity and the common good. At the same time, the performance of the *Joyeuses Entrées* was intended to exalt the duke as the just sovereign, a fact confirmed by the iconography applied to the *tableaux vivants*, where we encounter biblical histories involving idealized rulers, such as King David, and the direct comparisons between the duke and the Messiah. This discourse also refers to justice, equity and the common good, ideas of the feudal order in the city that only the duke could guarantee. Artistic patronage sought to represent the iconography of ducal military success, as well as to emphasize his chivalry and bravery. The duke and his army are always glorified, while the rebels were always shown humiliated. The sovereign is represented as the person who will return peace to the conquered city. During the ducal entrance, citizens are shown as accepting the ruler and their position as his legal property and part of his feudal territory. The development of this iconographical model up to the second half of the Fifteenth Century led to the eyckyan reminiscences of the later production. In ducal artistic patronage the city is reduced in comparison with the large and glorious duke, a phenomenon also found in the chronicles and in the images they contain. Thus, even though the city

was a real place in which power performances took place, in the images, its role is reduced to a mere backdrop.

Finally, it is meaningful to observe that all mentioned elements emphasize the humanism tendency present at the Burgundian Court. The similarity in the programme of the ceremonies could indicate that an established order was followed: the sovereign was always received out of the city by the local government and ecclesiastical representatives and then the procession entered the city to celebrate oaths, tournaments and festivities. On the one side, even if the ducal chronicles do not really value it, the ideology of power affirms that the city has a proper legal identity and the sovereign through the mutual oath ratifies it. On the other side, the performance of the *Joyeuses Entrées*, with their structured programme and ephemeral decorations, remarks the presence of the ancient tradition of the *Triumphus* as well the parallelism between the duke and the Messiah transmitted by the ducal iconography of the rider entering the city.

#### BIBLIOGRAPHY:

- ARANDE, PETER. *Realms of Ritual: Burgundian Ceremony and Civic Life in Late Medieval Ghent*. New York: Ithaca, 1996.
- BLOCKMANS, WIM. «Alternatives to Monarchical Centralisation: The Great Tradition of Revolt in Flanders and Brabant». *Republiken Und Republikanismus Im Europa Der Frühen Neuzeit*, 1988.
- BLOCKMANS, WIM, AND ESTHER DONCKERS. «Self-Representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries». In *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, edited by W. Blockmans and A. Janse. Turnhout: Brepols, 1999.
- BLOCKMANS, WIM, AND WALTER PREVENIER. *The Promised Lands. The Low Countries Under Burgundian Rule, 1369-1530*. University of Pennsylvania Press, 1999.
- BROWN, ANDREW. *Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c.1300-1520*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BUYLAERT, FREDERIK. «The Late Medieval "Crisis of the Nobility"; Reconsidered: The Case of Flanders». *Journal of Social History* 45, no. 4 (2012).
- BUYLAERT, FREDERIK, AND ANDY RAMANDT. «The Transformation of Rural Elites in Late Medieval Flanders : Oligarchy, State Formation and Social Change in the Liberty of Bruges (Ca. 1350 – Ca. 1525)». *Continuity and Change* 30, no. 1 (2015).
- CAMPBELL, THOMAS P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.
- CHAMORRO ESTEBAN, ALFREDO. «Ceremonial Monárquico Y Rituales Cívicos. Las Visitas Reales a Barcelona Desde El Siglo xv Hasta El xvii». Universitat de Barcelona, 2013.
- CHASTELLAIN, GEORGES. *Œuvres Complètes*. Edited by Joseph Marie Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, 1864.
- CHIVA BELTRAN, JUAN. «El Triumphus Romano. Una Ceremonia Del Mundo Antiguo Con Larga Proyección Histórica». In *Actas Del V Encuentro de Jóvenes Investigadores. Ideología, Estrategias de Definición Y Formas de Relación Social En El Mundo Anitguo*, edited by Fernando Echeverría Rey and M<sup>a</sup> Yolanda Montes Miralles. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

- CLARC, GREGORY. *Made in Flanders. The Masters of the Ghent Privileges*. Turnhout: Brepols, 2000.
- DUMOLYN, JAN. «Guild Politics and Political Guilds in Fourteenth-Century Flanders». In *The Voices of the People in Late Medieval Europe*. Turnhout: Brepols, 2014.
- «Justice, Equity and the Common Good. The State Ideology of the Councillors of the Burgundian Dukes». In *The Ideology of Burgundy: The Promotion of National Consciousness*. Brill, 2006.
- «The Vengeance of the Commune: Sign Systems of Popular Politics in Medieval Bruges». In *La Comunidad Medieval Como Esfera Publica*. Sevilla: Prensa de la Universidad de Sevilla, 2014.
- DUMOLYN, JAN, AND ÉLODIE LECUPPRE-DESJARDIN. «Le Bien Commun E Flandre Médiévale: Une Lutte Discursive Entre Princes et Sujets». In *De Bono Communi. The Discourse and Practice of the Common Good in the European City*. Turnhout: Brepols, 2010.
- FROISSART, JEAN. *Oeuvres*. Edited by Joseph Marie Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, 1870.
- GOFF, JACQUES LE. *La Baja Edad Media*. Madrid: Siglo XXI, 1990.
- GROAG BELL, SUSAN. *The Lost Tapestries of the City of Ladies: Christine de Pizan's Renaissance Legacy*. University of California Press, 2004.
- HAEMERS, JALLE. «A Moody Community? Emotion and Ritual in Late Medieval Urban Revolts». In *Emotions in the Heart of the City (14th-16th Century)*. Turnhout: Brepols, 2005.
- HUIZINGA, JOHAN. *El Otoño de La Edad Media*. Madrid: Alianza, 1996.
- HURLBUT, JESSE. «The City Renewed : Decorations for the "Joyeuses Entrées" of Philip the Good and Charles the Bold». *Fifteenth Century Studies* 19 (1992).
- KIPLING, GORDON. *Enter the King : Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*. London: Clarendon Press, 1998.
- LECUPPRE-DESJARDIN, ÉLODIE. «La Ville: Creuset Des Cultures Urbaine et Princière Dans Les Anciens Pays-Bas Bourguignons». In *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le Rayonnement et Les Limites D'un Modèle Culturel*, edited by Werner Paravicini, Torsten Hiltmann, and Frank Viltart. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2013.
- *La Ville Des Cérémonies. Essai Sur La Communication Politique Dans Les Anciens Pays-Bas Bourguignons*. Turnhout: Brepols, 2004.
- MONSTRELET, ENGUERRAND DE. *Chroniques*. Edited by Jean Buchon. Paris: Michaud, 1826.
- MOSSLEMANS, NADIA. «Les Villes Face Au Prince. L'importance Réelle de La Cérémonie D'entrée Solennelle Sous Le Règne de Philippe Le Bon». *Mélanges Georges Despy*, 1991.
- NORMORE, CHRISTINA. *A Feast for the Eyes : Art, Performance, and the Late Medieval Banquet*. The University of Chicago Press, 2015.
- PARAVICINI, WERNER. «The Court of the Dukes of Burgundy A Model for Europe?» In *Princes, Patronage and the Nobility The Court at the Beginmng Ofthe Modern Age, C. 1450 1650*. London: Oxford University Press, 1991.
- PASCUAL MOLINA, JESÚS FÉLIX. «Lujo Y Exhibición Pública: El Arte Al Servicio Del Poder En Las Recepciones a Doña Juana Y Don Felipe». In *Juana I En Tordesillas. Su Mundo, Su Entorno*, edited by Miguel Ángel Zalama. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
- «The City as a Festive Scene in Sixteenth-Century Spain: Between Flanders and Italy». In *La Città, Il Viaggio, Il Turismo. Percezione, Produzione E Trasformazione / The City, the Travel, the Tourism. Perception, Production and Processing*. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017.
- PORRAS GIL, MARÍA CONCEPCIÓN. *De Bruselas a Toledo. El Viaje de Los Archidukes Felipe Y Juana*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- «El Arte de Recibir: Fiestas Y Fastos Por Una Princesa». In *Juana I En Tordesillas. Su Mundo, Su Entorno*, edited by Miguel Ángel Zalama. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
- «Fuego Y Agua a La Luz de La Crónica de Viena». *Potestas. Estudios Del Mundo Clásico E Historia Del Arte* 10 (2017).
- PROST, BERNARD, AND HENRI PROST. *Inventaires Mobiliers et Extraits de Comptes Des Ducs de Bourgogne de La Maison de Valois. T. II : Philippe Le Hardi*. Paris: Leroux, 1908.

- RAMAKERS, BART. «Multifaceted and Ambiguous : The Tableaux Vivants in the Bruges Entry of 1440». In *Medieval to Early Modern Culture*. P.I.E. - Peter Lang, 2005.
- ROSENWEIN, BARBARA. «Worrying about Emotions in History». *The American Historical Review* 107, no. 3 (2002).
- VANDENBROECK, PAUL. «Una Novia Entre Heroínas, Bufones Y Salvajes. La Solemne Entrada de Juana de Castilla En Bruselas, 1496». In *El Legado de Borgoña. Fiesta Y Ceremonia Cortesana En La Europa de Los Austrias*, edited by Krista de Jonge, Bernardo José García García, and Alicia Esteban Estríngana. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010.
- VAUGHAN, RICHARD. *Philip the Bold: The Formation of the Burgundian State*. Woodbridge: The Boydell Press, 2002.
- *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*. Edited by Woodbridge. The Boydell Press, 2008.
- WEIGERT, LAURA. *Weaving Sacred Stories : French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*. Cornell University Press, 2004.
- WILSON, KATHERINE. «Paris, Arras Rt La Cour: Les Tapissiers de Philippe Le Hardi et Jean sans Peur, Ducs de Bourgogne». *Revue Du Nord* 93, no. 389 (2011).
- WILSON, KATHERINE ANNE. «Tapestry in the Burgundian Dominions.A Complex Object». In *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le Rayonnement et Les Limites D'un Modèle Culturel*, edited by Werner Paravicini, Torsten Hiltmann, and Frank Viltart. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2013.

EL RETRATO DEL OBISPO DE QUITO PEDRO  
PONCE CARRASCO EN EL MUSEO DE AMÉRICA:  
ESTUDIO MONOGRÁFICO DE LA PINTURA

THE PORTRAIT OF THE BISHOP OF QUITO, PEDRO  
PONCE CARRASCO IN THE MUSEUM OF AMERICA:  
THE MONOGRAPHIC STUDY OF THE PAINTING

ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ

Universidad de Sevilla

---

Recibido: 31/03/2017 Evaluado: 24/06/2017 Aprobado: 04/07/2017

**RESUMEN:** En este trabajo se analiza el retrato del XVIII obispo de Quito, don Pedro Ponce Carrasco, realizado por Francisco Albán y su hijo en 1769 y actualmente conservado en el Museo de América de Madrid. Se estudia la composición de la pintura, las fuentes grabadas utilizadas por el artista, y también el sentido de la pintura, relacionándola con las particulares circunstancias en que se encontraba el retratado en el momento del encargo. Asimismo, se aporta documentación inédita sobre el proceso de adquisición del cuadro por parte del Museo de América a mediados del siglo xx.

*Palabras clave:* Obispo Pedro Ponce Carrasco, Francisco Albán, retrato, Quito, siglo XVIII

**ABSTRACT:** This paper analyzes the portrait of the XVIII bishop of Quito, Don Pedro Ponce Carrasco, painted by Francisco Albán and his son in 1769, and exhibited in the Museo de América (Madrid). We study the composition of the painting and the engraved source used by the artist. In addition, we study the meaning of the painting, relating it to the particular circumstances of the bishop at the time of the commission. Also, unpublished documents on the process of

acquisition of the painting by the Museo de América in the middle of the 20th century are provided.

*Keywords: Bishop Pedro Ponce Carrasco, Francisco Albán, portrait, Quito, XVIII century*

El Museo de América conserva entre sus colecciones de arte virreinal una interesante pintura que representa al XVIII obispo de Quito, Pedro Ponce Carrasco. Este lienzo fue realizado por el pintor local Francisco Albán, a quien ayudaría su hijo, tal y como consta en la inscripción al pie de la pintura. A pesar de la relevancia del cuadro, su estudio apenas ha merecido la atención de los investigadores. Se han tratado aspectos parciales, como las joyas del obispo representadas en el lienzo,<sup>1</sup> y se ha mencionado en diversas publicaciones,<sup>2</sup> pero no se ha trabajado en profundidad ni su iconografía, ni el estilo del autor apreciable en la obra, ni las fuentes grabadas, ni la intención con que se realizó el cuadro. Asimismo, tampoco ha interesado a otros investigadores el periplo de la pintura hasta llegar a su actual ubicación. Al estudio de estos aspectos está dedicado este trabajo.

#### LOS PROTAGONISTAS: EL OBISPO PEDRO PONCE Y CARRASCO Y FRANCISCO ALBÁN

El personaje retratado en el cuadro del Museo de América, Pedro Ponce Carrasco, había nacido en 1703 en La Puebla de Guzmán —localidad de la comarca del Andévalo, Huelva—, fruto del matrimonio entre Rodrigo Ponce Carrasco y Fabiana García Hidalgo. Su formación se desarrolló en Sevilla, en cuya Facultad de Cánones debió empezar a estudiar hacia 1718.<sup>3</sup> Se graduó de

1. LETIZIA ARBETETA MIRA: «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15 (2007), pp. 150-151.

2. ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ: «El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el barroco», en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. I, Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, pp. 49-50.

3. La formación sevillana de Pedro Ponce Carrasco debió de confundir al jesuita italiano Coletti y al quiteño Antonio de Alcedo, que se inspiró en el anterior, pues ambos señalaban que el prelado era natural de aquella ciudad. Además, lo identificaban como el XIX obispo de Quito, y no como el XVIII. Véase GIOVANNI DOMENICO COLETTI: *Dizionario Storico-Geografico dell'America Meridionale*, tomo II, Stamperia Coletti, Venecia, 1771, p. 109, y ANTONIO DE ALCEDO: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: es á saber: de los Reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile y Nuevo Reyno de Granada. Con la descripción de sus provincias, naciones, ciudades, villas, pueblos, rios, montes, costas, puertos, islas...*, vol. 4, Imprenta de Manuel González, Madrid, 1788, p. 385. Asimismo, Alcedo sostenía que el obispo había fallecido en 1776. La misma información se recoge en MANUEL ORTIZ DE LA VEGA: *Los héroes y las grandezas de la Tierra*, Librería de José Cuesta, Madrid, 1856, p. 604. Luque Alcaide yerra en las fechas que

bachiller en el Colegio de Santa María de Jesús el 13 de enero de 1723.<sup>4</sup> Dos años más tarde se recibía de abogado en la Real Audiencia de Sevilla. En 1732 acompañó en calidad de provisor al franciscano carmonense fray Juan Lasso de la Vega y Cansino a Santiago de Cuba, donde este había sido nombrado obispo.<sup>5</sup> Allí desempeñaría el cargo de provisor y vicario general de la Diócesis de Cuba entre 1733 y 1747, y obispo Auxiliar de Santiago de Cuba con el título de Adramite entre 1747 y 1762.<sup>6</sup> El 3 de febrero de 1761 se acordó nombrarlo obispo de Quito, ocupando la vacante desde septiembre de 1761.<sup>7</sup> No obstante, a la ciudad sudamericana llegaría en septiembre de 1764, y su episcopado se prolongaría hasta octubre de 1775, año de su muerte.<sup>8</sup> Con su nombramiento se puso fin a la vacante en la sede quiteña, que se había prolongado por tres años desde el fallecimiento del anterior obispo de Quito, don Juan Nieto Polo, en 1759.<sup>9</sup> Su episcopado no resultó apacible ni en lo político ni en lo eclesiástico.<sup>10</sup> Eso sí, su papel como pacificador en la sublevación social contra la fiscalidad estatal en 1765 fue notable, mediante «persuasiones prudentes y llenas de suavidad», tal como él mismo reconocía en escrito enviado al Virrey.<sup>11</sup>

En Quito se pudo demostrar, como ya había sucedido en Cuba, que el genio del obispo Ponce era de naturaleza hartamente conflictiva, lo que le llevaría a enfrentarse con diversos miembros de la Administración. Este carácter se contradice con la semblanza que, en forma de carta al fiscal del Consejo de Indias, enviaba en julio de 1761 don Juan de Prado, gobernador de La Habana, quien

---

proporciona sobre su vida, ya que fija su nacimiento en Sevilla hacia 1722 y su deceso en 1776. Véase ELISA LUQUE ALCAIDE: «Los concilios provinciales hispanoamericanos», en *Teología en América Latina*, vol. II/1, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005, p. 476.

4. FRANCISCO NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco: Obispo de Cuba y Quito (1747-1775)», *Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*, tomo I, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1993, p. 312.

5. AGI, CONTRATACION, 5480, N.1, R.25, fol. 7 r. En este documento se indica que tiene 24 años, cuando según la fecha de nacimiento debieron ser 29. En la comitiva también iba Cristóbal Ponce Carrasco, de 54 años, natural de la Puebla de Guzmán. Este era fraile, e iba como confesor. Suponemos que este familiar sería quien se llevase al joven Pedro a Indias. En cuanto al futuro obispo de Quito, en este momento figuraba como licenciado. Véase AGI, CONTRATACION, 5480, N.1, R.25, fol. 9 r.

6. NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco». pp. 309-312. Sabemos que en 1749 había visitado la iglesia parroquial de Trinidad, en Cuba, y en la documentación se le menciona como doctor y «dignísimo Obispo de Adramite», que «se portó como los anteriores» que habían visitado la iglesia. Véase *Memorias de la Sociedad Patriótica de La Habana por una comisión permanente de su seno*, tomo XII. Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., La Habana, 1841, p. 414.

7. JOSÉ MARÍA VARGAS: *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el Patronato Español*, Editorial «Santo Domingo», Quito, 1962, p. 397. En Cuba había sucedido a don Francisco de S. Buenaventura Tejada como obispo auxiliar. Véase ANTONIO JOSÉ VALDÉS: *Historia de la isla de Cuba, y en especial de La Habana*, vol. 1, Oficina de La Cena, La Habana, 1813, p. 371.

8. El *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid* se hacía eco de su dignidad y de la sede que ocupaba en sus ediciones de 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1774, 1775 y 1776 quedando libre la de 1761, justo el año en que se nombra obispo de Quito. Es decir, que se recogía el nombramiento desde el año siguiente a la fecha de su publicación, y no desde el año en que ocupó personalmente la sede. Seguiría apareciendo como obispo un año después de muerto. Véase *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*, D. Antonio Sanz, Madrid, 1767-1769, y Real Imprenta de la Gazeta, Madrid, 1769-1776, s. p.

9. NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», pp. 332-333.

10. Ídem, p. 338.

11. Citado por NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 340.

alababa al prelado como un ejemplo de virtud y de carácter pacífico.<sup>12</sup> El carácter conflictivo y beligerante del prelado se pondría de manifiesto en Quito no solo contra los funcionarios de la Real Audiencia, sino también contra algunos eclesiásticos. El obispo e historiador Federico González Suárez destaca ciertas disputas mantenidas con canónigos quiteños, pues el Cabildo, desde el mismo momento de su entrada en la ciudad de Quito, le plantó batalla.<sup>13</sup> Además, en 1769, año de realización del retrato que analizamos, fue «escandalosamente faltado» por el provincial de La Merced, lo que supondría el destierro de este último.<sup>14</sup> No obstante, González Suárez presenta a Ponce como un personaje excepcional «que, aunque no hagan daños por los cuales merezcan el aborrecimiento de sus súbditos, tampoco derraman beneficios por los cuales se granjeen el amor y el cariño de ellos», así como «anciano, grave y austero con los demás, amigo del encierro y muy consagrado al estudio, pudiendo decirse que murió con el libro en la mano». Este autor indica que testó más de cuatrocientos mil pesos, de los cuales cien mil se encontraron guardados en sus arcas en moneda sellada.<sup>15</sup>

En cuanto al autor del retrato del prelado, Francisco Albán, perteneció a una familia que contó entre sus miembros con varios artistas dedicados a la pintura. Los de mayor fama son los hermanos Francisco y Vicente, autores de diversas obras conocidas desde hace décadas, muchas de ellas conservadas en Quito y algunas en España. El padre Vargas identificaba a dos miembros más, ambos religiosos, que se dedicaron, al menos puntualmente, al arte de la pintura: fray Antonio Albán y fray Juan Albán, activos en la misma época que los dos anteriores –desde mediados de siglo hasta el último tercio–.<sup>16</sup> Vicente

12. La cita completa es la siguiente: «En dicho Prelado he reconocido, sobre una exemplar virtud y retiro digno de su eminente carácter, un genio dozil, humilde pacífico y muy apropiado para mayores destinos, siendo tanta la veneración en que le tiene aquel Pueblo que no hay en él Noble ni Plebeyo que no se haga lenguas en aplauso de sus circunstancias. En varios asuntos que me pareció tratar con él por su larga experiencia en esta Ysla, me descubrió una muy bien dirigida capacidad y suma inclinación a sostener la Real Autoridad en todas sus partes, deduciendo para esto tan naturales y sólidas razones que al mismo tiempo que me imponía de su acertado modo de discurrir, me aseguraba en el concepto de su ánimo desapasionado y justo. Me atrevo a decir a V.E. que si todos los prelados que la Yglesia tiene en estos Reynos pensasen y procediesen como el Dr\_ Dn. Pedro Ponce y Carrasco, con mucha más satisfacción servirían sus empleos los gobernadores y menos recursos llegarían a L.P. de S.M». Citado por NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 336.

13. FEDERICO GONZÁLEZ SUÁREZ: *Historia general de la República del Ecuador*, tomo V, Imprenta del Clero, Quito, 1901, p. 272. Al parecer, el obispo onubense exigía que se le tributaran los homenajes a los que tenía derecho, según las prescripciones del ceremonial de los obispos y del Pontifical Romano, pero los canónigos se los negaban, alegando ciertos privilegios del Cabildo y antiguas costumbres de la Catedral, que no habían sido contradichas por los obispos predecesores.

14. GONZÁLEZ SUÁREZ: *Historia general*, p. 277.

15. *Ibidem*, pp. 276-277.

16. JOSÉ MARÍA VARGAS: *El arte ecuatoriano*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito, 1960, pp. 210-211 y JOSÉ MARÍA VARGAS: *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Litografía e Imprenta Romero, Quito, 1949, p. 128. Si bien en estas publicaciones señala que el primero era mercedario, en otros textos identifica a ambos religiosos como pertenecientes a la orden dominica. Véase JOSÉ MARÍA VARGAS: *Arte quiteño colonial*, Quito, 1944, p. 156; JOSÉ MARÍA VARGAS: *Historia de la cultura ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1965, p. 452, y HERNÁN CRESPO TORAL y JOSÉ MARÍA VARGAS (coords.): *Historia del arte ecuatoriano*, tomo 3, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., Quito, 1977, p. 48.

es el autor de la famosa serie de lienzos sobre los tipos de la Real Audiencia de Quito que, pintada en 1783, se conserva también en el Museo de América. Asimismo, realizó retratos de dignidades eclesiásticas quiteñas, como el retrato del obispo Blas Manuel Sobrino y Minayo, fechado también en 1783.<sup>17</sup>

La información acerca de la vida de Francisco Albán es realmente escasa hasta el momento. Según Pérez Pimentel, debió de nacer hacia 1720.<sup>18</sup> Costales Samaniego cita un documento datado en 1754, en el que Francisco Albán aparece comprando una casa a doña María Casilda y a doña Dionicia Calvache, en el quiteño barrio de San Roque.<sup>19</sup> Por su parte, el padre jesuita Juan de Velasco nombra en su *Historia del Reino de Quito*, escrita a fines del siglo XVIII, a un Maestro Albán, nativo de Quito, a quien tuvo la ocasión de conocer, y que puede ser Francisco. Asimismo, señalaba que varias obras de este fueron llevadas por los jesuitas a Italia, donde causaron una gran admiración.<sup>20</sup> Según Vargas, es posible que Francisco Albán pudiese haber conocido al pintor Nicolás Javier de Goríbar.<sup>21</sup> Francisco Albán debió de gozar en vida de fama y prestigio entre los comitentes de mayor relevancia de Quito. Además del testimonio de Velasco, coetáneo del pintor, existen en diferentes iglesias y museos varias pinturas que acreditan su trabajo para las grandes órdenes religiosas establecidas en la ciudad. Hasta el momento se han podido identificar varias pinturas, algunas pertenecientes a series que realizó para órdenes religiosas. Pero su labor no se limitó en exclusiva a la pintura de asunto religioso, pues también cultivó el retrato de las élites quiteñas, como demuestra el lienzo del Museo de América. La primera obra firmada por Francisco es una pintura de la *Virgen de Aránzazu*, fechada en 1747, que Vargas encontró en la Galería Windsor de Montevideo.<sup>22</sup> Tres lustros más tarde, Francisco Albán figuraba entre los pintores más acreditados de la ciudad

---

Rodríguez Castelo consideraba a Francisco Albán como el integrante más importante de un taller en el que trabajaban varios hermanos, entre los que citaba a Vicente, y también a Juan y Carlos. Véase HERNÁN RODRÍGUEZ CASTELO: *Panorama del arte*, Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana y Editorial El Conejo, Quito, 1993, p. 84.

17. VARGAS: *Arte quiteño*, p. 156.

18. RODOLFO PÉREZ PIMENTEL: *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 11, p. 1. <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/a1.htm>> (consultada el 26/03/2017).

19. ALFREDO COSTALES SAMANIEGO: «El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la 'Escuela quiteña'», en *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, FONSA, Quito, 2007, p. 236.

20. JUAN DE VELASCO: *Historia del Reino de Quito en la América meridional*, tomo II y parte III, Imprenta del Gobierno, Quito, 1842, p. 61. Esta admiración con que en Italia se contemplaban las pinturas de Albán, puesta de manifiesta por Velasco, también se aplicaba al caso de Miguel de Santiago, de quien el jesuita y antes Jorge Juan y Antonio de Ulloa decían en la época que sus pinturas eran estimadas en Roma. Véase JORGE JUAN y ANTONIO DE ULLOA: *Relación histórica del viaje a la América meridional*, Primera Parte, tomo I, Antonio Marín, Madrid, 1748, p. 365. Más allá de si este dato es cierto –la presencia real de obra de estos pintores en Roma y su aprecio en tierras transalpinas–, resulta de interés por ver cómo se trata de valorar el arte quiteño por el efecto causado en la Meca del Arte.

21. VARGAS: *El arte quiteño*, p. 127.

22. La inscripción era: «Aparición de Nuestra Señora de Aránzazu por Francisco Albán. 1747. Tacunga». Según el historiador dominico, esta obra en cobre procedía de Europa. Véase VARGAS: *Historia de la cultura*, p. 450. En otra publicación adelantaba dos años la fecha del cuadro. Véase VARGAS: *El arte ecuatoriano*, p. 209.

andina, siendo requerido por miembros de las élites para realizar obra de asunto religioso, pero también algún retrato. Así, entre 1760 y 1764 realiza la serie de los *Ejercicios espirituales* para la Casa de Ejercicios, convertida en noviciado de los jesuitas. Las pinturas, que se conservaban en la Casa de Ejercicios del Tejar hasta que a fines del siglo xx pasaron al Palacio Arzobispal.<sup>23</sup> fueron costeadas, según Vargas, por los ejercitantes más fervorosos.<sup>24</sup> El historiador ecuatoriano señala una tendencia hacia el uso de colores puros desvaídos que se habría iniciado precisamente con esta serie de Albán.<sup>25</sup> Su relación con las órdenes religiosas quiteñas fue fructífera, pues en años sucesivos trabajó para los mercedarios, quienes le encargaron varias pinturas sobre san Pedro Nolasco, y para los dominicos, con una serie sobre la vida de santo Domingo para adornar el claustro. Según Vargas, ambos conjuntos fueron realizados en 1783 y 1788, respectivamente.<sup>26</sup> Por su parte, Costales Samaniego cita a Albán como autor de las escenas del Viejo y el Nuevo Testamento de la iglesia del Sagrario de Quito.<sup>27</sup> Esta fluida relación con las órdenes religiosas, y sobre todo el éxito alcanzado en la interpretación de los *Ejercicios Espirituales*, le debió de situar en un lugar privilegiado entre los artistas quiteños, en una posición que llamaría la atención del prelado Ponce. Más aún cuando entre los comitentes de esa serie figuraba el doctor don Gregorio Freire, canónigo de la Catedral de Quito, quien costeó un lienzo fechado en 1763. El de Ponce Carrasco no fue el único retrato de obispos de Quito que pintaron los Albán, pues Vicente retrató de medio cuerpo a Blas Sobrino y Minayo. Quizás, el éxito logrado con estas pinturas les permitiera gozar de la confianza de las autoridades para pintar los *Tipos de la Real Audiencia*, que finalizaría Vicente en los años ochenta.

#### EL RETRATO DEL MUSEO DE AMÉRICA

El lienzo del Museo de América fue pintado por Francisco Albán e hijo en 1769, durante el quinto año de presencia en Quito del prelado andaluz, quien llegaba a la capital de la Real Audiencia procedente de Cuba. La pintura está firmada, en latín, en el margen inferior derecho de la cartela: *Fran[cis]cus Albán et filius eiunt fecerunt anno 1769 Quiti*.<sup>28</sup> La opción de firmar en latín

23. VARGAS: *Arte quiteño*, p. 156, las vio en la Casa de Ejercicios. Según Pacheco Bustillos, tras la expulsión de los jesuitas, los ocho lienzos pasaron a ser propiedad de la corona española bajo la Junta de Temporalidades, entregándose a la Casa de Ejercicios de la Ermita de San José, en el retiro mercedario de Quito, en 1786. Véase ADRIANA PACHECO BUSTILLOS: «Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, 1760-1764», en *The Art of Painting in Colonial Quito. El arte de la pintura en Quito colonial*, Saint Joseph's University Press, Filadelfia, 2012, p. 182.

24. VARGAS: *Historia de la Iglesia*, p. 396, consigna el nombre del donante y el año de cada pintura.

25. VARGAS: *El arte ecuatoriano*, p. 210.

26. VARGAS: *El arte quiteño*, p. 128.

27. COSTALES SAMANIEGO: «El arte en la Real Audiencia de Quito», p. 236.

28. En el trabajo ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ: «Arte quiteño en España», en *Arte quiteño más allá de Quito*, FONSA: Quito, 2010, p. 300, tratamos brevemente sobre esta pintura. Citando a Martínez de la Torre y Cabello Carro, señalamos como fecha de realización 1738, pero es un error, pues al leer la inscripción



Fig. 1. Francisco Albán e hijo (firmado y fechado): *Retrato del obispo Pedro Ponce Carrasco* (1769, 167,5 x 106 cm, Museo de América, Madrid) y grabado de Giovanni Battista Sintès: *Benedicto XIV* (ca. 1740) que le sirvió como modelo

no fue un caso único en la obra de Albán, pues en otras de los años sesenta ya había consignado su nombre en dicho idioma. Es el caso del lienzo firmado perteneciente a la serie de los *Ejercicios Espirituales*, en el que firmó con la fórmula *Fran.[cis]cus Alvan pinxit*.<sup>29</sup> Las dimensiones del retrato del obispo Pedro Ponce Carrasco (n.º de inventario el 00070) son 1,675 x 1,06 m (fig. 1). En

del cuadro, la fecha correcta (1769) sí corresponde con la época de actuación de Francisco Albán y con el episcopado de Pedro Ponce en Quito. Véase: CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE y PAZ CABELLO CARRO: *Museo de América. Madrid*, IberCaja, Zaragoza, 1997, p. 138.

29. Esta pintura, datada en 1760, fue sufragada por don Nicolás Pacheco, siendo diputado del Comercio, según figura en la inscripción alojada en la cartela de la zona inferior central.

Por su parte, su hermano Vicente usó la misma fórmula en otras pinturas, como el lienzo de la *Crucifixión* realizado en 1780 y actualmente conservado en el Museo Jijón y Caamaño de Quito. La firma exacta, *Vicente Alban pinxit. a. 1780*, aparece recogida en CRESPO TORAL y VARGAS (coords.): *Historia del arte ecuatoriano*, p. 48.

el centro de la composición, el prelado aparece sentado, de tres cuartos, en el interior de su despacho. Parece haber sido interrumpido mientras se encontraba trabajando, pues sobre una mesa quedan varios pliegos de documentos y un cálamo. Se encuentra en actitud de bendecir al espectador, hacia quien gira su rostro dirigiendo una mirada penetrante. Se ha representado a la edad de 66 años. Viste ropajes propios de su dignidad eclesiástica, como también lo son las joyas que exhibe: el anillo episcopal y la cruz pectoral, que según Arbeteta corresponde a un tipo que se labró en el Virreinato del Perú.<sup>30</sup> Gracias a los inventarios elaborados a la muerte del prelado sabemos que poseía cinco pectorales de oro, entre ellos uno con amatistas y cadena de oro, y otro con esmeraldas.<sup>31</sup> Quizás alguno de estos dos sea el que aparece en el retrato. Más difícil de identificar sería el anillo, ya que se contabilizaron diecinueve sortijas en su poder.<sup>32</sup>

Para componer la pintura, Francisco Albán siguió de cerca el grabado que había realizado el artista italiano Giovanni Battista Sintes representando al papa Benedicto XIV,<sup>33</sup> según el retrato pintado por el francés Pierre Subleyras al comienzo del papado (fig. 2).<sup>34</sup> Tanto la temática como la composición de la estampa resultaron de gran utilidad a Albán, pues la filiación respecto a su modelo es muy clara. Son numerosas las ideas que el pintor quiteño tomó prestadas para su retrato del obispo Ponce respecto al modelo italiano. Así, la posición del pontífice, muy similar, ocupando una gran parte del encuadre.

30. ARBETETA MIRA: «Precisiones iconográficas», p. 150. Esta investigadora señala que es de Perú de donde proceden la mayoría de ejemplares de estas cruces conservadas en la Península. En relación a la cruz representada en la pintura, es una pieza sólida, «con el frente cuajado por una retícula de piedras», y pie en losange. Por su parte, según esta investigadora, la cadena sería obra oriental.

31. AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 31 v.

32. AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 32 r. Según Morales y Marín, el anillo episcopal significa la señal de la unión del obispo con la Iglesia, unión contraída por la elección, ratificada por la confirmación o institución del soberano pontífice y confirmada por la consagración del elegido. Véase JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN: *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus Ediciones, SA, Madrid, 1986, p. 45. Tal como indicaba el Papa Gregorio IV en su *De culta pontificum*, el prelado de Quito porta el anillo en su mano derecha, y concretamente en el dedo anular.

33. Giovanni Battista Sintes (o Sintos) fue un grabador romano que vivió entre 1680 y 1760. Fue discípulo de Benoit Farjat. Véase: GEORG KASPAR NAGLER: *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 18, Schwarzenberg & Schumann, Leipzig, 1900?, p. 480, y ULRICH THIEME y FELIX BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXI, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1937, p. 93.

34. La misma pintura de Subleyras grabó también Rocco Pozzi, grabador italiano conocido por haber realizado varias estampas para el *Museo Florentino*, así como para la obra *Antiquities of Herculanum*. Tras haber trabajado para el virrey de Nápoles, falleció hacia 1780. Por su parte Subleyras (1699-1749) fue un pintor francés formado en París y Roma, ciudad donde se estableció definitivamente, siendo autor de diversos retratos. Véase MICHAEL BRYAN: *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, vol. II, George Bell and Sons, London, 1889, pp. 318 y 545. En relación al retrato del papa, existen varias réplicas autógrafas del mismo realizadas por Subleyras, entre ellas las del Palacio de Versalles y del Museo Condé de Chantilly. Véase FRANCESCO PETRUCCI: «Papal Portraiture Since the 16th Century», en *Papi in Posa. 500 years of Papal Portraiture*, Gangemi Editore, Roma, 2005, p. 40. Sabemos que el obispo Ponce tuvo a la vista esta estampa, pues conservaba en su biblioteca los tomos del bulario en que aparece. El grabado de Pozzi también se empleó en América. De hecho, en 1752 ya lo había utilizado en la Nueva España fray Miguel de Herrera, quien siguió muy de cerca el modelo en el retrato del papa Benedicto XIV que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato (Tepotztlán, México), en una obra, por lo demás, de limitadas cualidades plásticas.



Fig. 1. Francisco Albán e hijo (firmado y fechado): *Retrato del obispo Pedro Ponce Carrasco* (1769, 167,5 x 106 cm, Museo de América, Madrid) y grabado de Giovanni Battista Sintès: *Benedicto XIV* (ca. 1740) que le sirvió como modelo

También son parecidos tanto el sillón, colocado en tres cuartos,<sup>35</sup> como la disposición tras el retratado de un voluminoso cortinaje, recogido por un cordón dorado terminado en un gran borlón. El cortinaje deja entrever un anaquel con diversos libros –interpretados en este caso con lomos ricamente decorados de maneras variadas, distanciándose de su modelo en la homogeneidad de aquellos– dispuestos de tal modo que se subraye su condición de hombre de letras, a lo que se sumaría la inscripción en latín. No es menos importante el detalle de la campanilla, que ya figuraba en el retrato del Pontífice, si bien en el cuadro del Museo de América esta descansa directamente sobre el tapete, prescindiendo del lujoso tintero representado en el retrato de Benedicto XIV (fig. 3). También son parecidos los pliegos sobre la mesa. Albán ha incluido además una pequeña pintura de la Virgen con el Niño, que supone una novedad iconográfica. Se trata de la Virgen de la Peña, patrona de

35. La filiación del sillón respecto a la estampa es muy clara. De todas maneras, en los inventarios realizados a la muerte del obispo se cita «una silla de manos forrada de terciopelo carmesí con su flecadura de seda amarilla, y tachuelas de latón dorado, que pertenecía a la Dignidad». Véase AGI,QUITO,331,N.45, fol. 40 r. Quizás posase el prelado sentado en esta silla, y se modificase de acuerdo con la que se muestra en el grabado.



Fig. 3. Francisco Albán e hijo (firmado y fechado): detalle del *Retrato del obispo Pedro Ponce Carrasco* (1769, 167,5 x 106 cm, Museo de América, Madrid).

la Puebla de Guzmán, de la que el prelado era devoto.<sup>36</sup> Probablemente sería esta una pintura devocional que llevó desde España hasta América, y que le acompañaría en sus diferentes destinos.<sup>37</sup> Otros detalles son novedosos en la pintura: la sustitución del camauro que llevaba Benedicto XIV por el solideo del prelado onubense, y el pectoral en lugar de la estola.

En relación al cortinaje, vinculado con el retrato de aparato y que en la Europa barroca fue habitual, el que aparece en la pintura del Museo de América revisita cierta novedad. No es el primero pintado en un retrato quiteño, pues pocos años antes se pintó el de don Clemente Sánchez de Orellana (1763, Museo de la Medicina, Quito). Su utilización en el retrato de obispos se generalizó en Quito justo antes de su episcopado, pues en el episcopologio de la Sala Capitular de la catedral se incluyó la gran cortina roja recogida a la izquierda del obispo Juan Nieto Polo del Águila, su antecesor. El retrato de Ponce Carrasco allí conservado, al que haremos mención luego, guarda grandes similitudes con los de este y su sucesor (Blas Sobrino y Minayo, XIX obispo), y supondrían una excepción durante la segunda mitad del siglo XVIII, pues hasta el retrato del obispo Arteta y Calixto no aparecería de nuevo en la serie catedralicia. En

36. La inscripción a los pies de este cuadro es la siguiente: «Nuestra Sra de la Peña de Puebla de Guzman».

37. En los inventarios no se alude específicamente a esta pintura, sino a varias de tema religioso, entre ellas «doce cuadros pequeños con molduras doradas de distintas advocaciones que dijeron los señores diputados ser pertenecientes al Palacio» en el cuarto de la librería. Véase AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 39 v. De todas maneras, no sería extraño que pudieran haberse equivocado al identificar esta pintura como perteneciente al palacio y no al obispo, y que no hubiesen identificado la advocación de la Virgen representada en la pintura, por ser de procedencia onubense y ámbito local. Tanto el formato de la pintura como el marco dorado y su ubicación en la librería podrían indicar que estuviese efectivamente allí.

el caso del obispo Ponce Carrasco, sabemos que en el cuarto de la librería tenía cortinas de damasco carmesí.<sup>38</sup> Quizás quisiera aparecer delante de su librería en el retrato, con las mismas cortinas, aunque el tono carmesí es habitual en el retrato de aparato.

El obispo Ponce conservaba un bulario del papa Benedicto XIV, aparecido en 1746 y editado en Roma por la Congregación de Propaganda Fide.<sup>39</sup> En los inventarios efectuados tras la muerte del prelado hemos localizado este bulario, en tres tomos in folio.<sup>40</sup> Esta obra debió de permanecer en poder del obispo al menos desde un tiempo antes de realizada la pintura y hasta su muerte, pero no era suya, sino del señor prebendado doctor don Juan Gregorio Freyre, quien no la había recuperado a la muerte de Ponce.<sup>41</sup> La obra contaba con un magnífico grabado de Rocco Pozzi. Probablemente Ponce Carrasco vería en el retrato del papa al hombre sabio y sensato cuya imagen pretendía transmitir él mismo. Era el santo padre, en palabras del marqués de Caracciolo, que lo conoció, hombre «siempre zeloso y siempre moderado, siempre laborioso y siempre contento, siempre pontífice y siempre amable, siempre popular y Soberano siempre». Además, indicaba más adelante algo de lo que a buen seguro le gustaría presumir a Ponce: «amado tanto de los Protestantes, quanto de los Católicos, tanto del pueblo, quanto de los Reyes».<sup>42</sup>

Pero teniendo este grabado a la vista, el comitente prefirió otra de las estampas que reproducían el cuadro de Sibleyras. Eligió la de Giovanni Battista Sintès, por una clara razón. Siguiendo la solución adoptada por este grabador romano, el pintor quiteño decidió enmarcar al prelado español en un óvalo, colocando bajo el mismo, y dando una sensación de trampantojo, un basamento que incluyó su escudo y una larga inscripción, al final de la cual aprovechó para firmar y fechar la pintura. Era esta la solución más adecuada, si se compara con el grabado de Pozzi, para dar relevancia a dicha inscripción. Esta forma de enmarcar el retrato fue muy frecuente, sobre todo en la estampa, como puso de manifiesto Gállego.<sup>43</sup>

Con la presentación del retrato en un óvalo superpuesto a un marco rectangular se introduce el juego del cuadro dentro del cuadro –juego, por lo

38. AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 39 r.

39. *Sanctissimi domini nostri Benedicti papae 14. Bullarium Tom. 1. in quo continentur constitutiones, epistolae &c. editae ab initio pontificatus usque ad annum 1746.* Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, Roma, 1746.

40. AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 43 r. La referencia textual es «Benedicto Catorce en tres tomos de a folio. bulario». Además, tenía un «Benedicto Catorce de Sínodo en dos tomos» y un «Concilio Romano de Benedicto Catorce en un tomo», ambos en cuarto.

41. AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 244 r. Que este personaje aparezca en estas circunstancias resulta muy interesante, pues en 1763 había costado uno de los cuadros de Francisco Albán pertenecientes a la serie sobre los *Ejercicios espirituales*. Quizás este comitente pudo jugar un papel de introductor del pintor al obispo, pues era canónigo de la catedral, y habría quedado satisfecho con el resultado de la pintura. Además, fue quien le prestó al prelado el bulario que contenía el grabado del papa.

42. MARQUÉS DE CARACCILO: *Vida del papa Benedicto XIV ( Próspero Lambertini): con su retrato, y una breve descripción de la Italia por manera de introducción*, Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1788, pp. XX-XXI y 1.

43. JULIÁN GÁLLEGO: *El cuadro dentro del cuadro*, Ediciones Cátedra, SA, Madrid, 1978, p. 186.

demás, muy barroco, por su carácter de trampantojo, pero poco cultivado en Quito—. <sup>44</sup> En el caso quiteño, se suma un nivel más: el de la pintura de la Virgen de la Peña, con el Niño en brazos, que figura en último plano, a la derecha. En este caso, tenemos un cuadro dentro de un cuadro dentro de otro cuadro, cada uno con su propio marco, lo que supone un refinamiento muy singular en la pintura quiteña del momento, poco afecta a este tipo de sutilezas. Tal cual se puede observar en este lienzo, el *óvalo* apoya en el marco rectangular, y el marco dorado queda detrás. No obstante, la opción de dorar el marco del cuadro de la Virgen con el Niño y no los otros dos anteriores, ornamentándolo además de manera más ostensible, provoca que este cobre una inmediata importancia a ojos del espectador. Además, la propia planificación de la iluminación de la escena incide en la importancia de la pequeña pintura colocada sobre la mesita. Si se compara con el grabado, y sobre todo, con la pintura que dio origen a este, el último plano recibe una mayor iluminación en la obra de Albán. Además, el pintor americano ha aprovechado la posición del sillón y de la mano derecha del protagonista del grabado para conducir la visión del espectador hacia el cuadro, aunque de forma muy discreta. Con este detalle, el artista ha propuesto un juego que pone de relieve la devoción del prelado onubense por la Virgen de la Peña, patrona de su localidad natal.

Es de gran interés la elección de unos marcos que, exceptuando el del cuadro de la Virgen, son de una gran sobriedad de líneas, sin concesiones a la decoración desbordante propia del rococó que ya empezaba a estar de moda en la pintura quiteña. De hecho, pocos años antes, Albán estaba realizando pinturas enmarcadas en una compleja maraña de rocallas, que servían para separar las diferentes escenas que integraban las pinturas de los *Ejercicios espirituales*, y que tuvieron una importancia capital en el Quito de la segunda mitad del siglo XVIII. Estos marcos eran de procedencia augsburguesa, concretamente de los grabados de los Klauber y otros artistas de la misma escuela. Pero resulta significativo que en el caso del retrato del obispo Ponce se omitiera este tipo de marco, optando por una mayor simplicidad de líneas. Ello se debe a que el artista quiteño siguió la estampa italiana, aunque coloreando en un tono azul verdoso la moldura central del óvalo, lo que da una mayor riqueza al marco.

La paleta cromática elegida por Francisco Albán es ciertamente limitada, ciñéndose a tonos cálidos, en colores ocre, marrones, anaranjados, dorados y blancos. <sup>45</sup> Lejos quedan otras interpretaciones más atrevidas en el uso del colorido a la hora de representar a prelados quiteños, como las conservadas

44. En un trabajo anterior ya advertimos el carácter de trampantojo de esta pintura. Véase JUSTO ESTEBARANZ: «Arte quiteño», p. 300. Gállego destacaba la inclusión de un marco pintado como un mecanismo que permitía al pintor mayores sutilezas que el parapeto, usado con anterioridad en la pintura europea. De esta manera, el marco, ya fuera real o pintado, es la perfección de la separación. Véase: Gállego: *El cuadro*, p. 184.

45. Esta reducida gama cromática ya se encontraba en el retrato del papa Benedicto XIV realizado por Subleyras.

del obispo Blas Sobrino y Minayo, sucesor de Ponce Carrasco, alguna de ellas realizada por su hermano Vicente.<sup>46</sup>

Nada queda en este retrato al margen de una interpretación concreta y pensada. Los espacios triangulares, que aparecen en la parte superior de la pintura por la colocación del óvalo sobre el marco rectangular, han sido ocupados por dos mitras episcopales. Estas, que son una novedad respecto al grabado italiano, aluden directamente al desempeño del obispado de Ponce en Cuba primero –en calidad de obispo auxiliar– y en Quito después, al momento de pintarse el retrato. En relación a la campanilla que figura sobre la mesa, este objeto tenía una larga trayectoria en el retrato de prelados desde el siglo XVI.<sup>47</sup> Panofsky veía en ella un símbolo de nivel social, junto a otros que podían incluir estos retratos de dignidades eclesiásticas.<sup>48</sup> La que aparece en este retrato podría ser una de las que poseía el prelado, pues en el inventario elaborado a su muerte se nombran tres, una de plata y dos doradas, como esta, aunque formando parte de «una tabla de vinajeras» (probablemente, una salvilla con vinajeras y campanilla a juego) y de un platillo con vinajeras, campanilla y cucharita dorado, respectivamente.<sup>49</sup> Los libros y los papeles del cuadro, por su parte, hacen alusión directa a su condición de hombre de letras, de probada capacidad intelectual.

El retrato del obispo parece obedecer a una fuerte intención realista. El prelado andaluz se representa como un hombre de edad avanzada –concretamente, de 66 años–, con calvicie muy acusada y un rostro avejentado. Poco o nada queda de la descripción que se proporcionaba de él en la licencia de pasajeros a Indias, cuando era un joven «de buen cuerpo, cerrado de barba pelinegro de cara redonda»<sup>50</sup>. La efigie que muestra el cuadro de Albán debe de corresponderse con la verdadera apariencia del obispo durante su estancia en Quito, pues se asemeja a otro retrato del mismo, conservado en la Sala Capitular de la Catedral de Quito y de autor anónimo, que parece realizado unos pocos años antes, quizás por el mismo Albán. Este retrato forma parte del episcopologio quiteño. En él, cada prelado se muestra de pie, siguiendo un esquema que se repite con variantes. En el caso del obispo Ponce aparecen igualmente las cejas arqueadas, la nariz alargada, el semblante serio y la frente despejada, así como un rostro inteligente que parece escrutar al espectador. En ambas pinturas lleva la misma cruz pectoral. No quedan ahí las coincidencias, pues ambos retratos incluyen la mitra episcopal, así como diversos libros –que no se muestran en otros retratos de obispos quiteños–,

46. Por ejemplo, la que conserva el Museo de América (número de inventario 2006/05/01), fechada en 1783, donde aparece el cortinón rojo que ya había utilizado Francisco, destinado aquí a resaltar al prelado, vestido de negro, sobre el fondo oscuro.

47. GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE: *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2010, p. 220.

48. ERWIN PANOFSKY: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Ediciones AKAL, Madrid, 2003, p. 98.

49. AGI, QUITO, 331, N.45, fol. 32 v.

50. AGI, CONTRATACION, 5480, N.1, R.25, fol. 7 r.

alusivos a su condición de hombre culto y consagrado al estudio, como indicaba González Suárez. De los retratos conservados en la catedral de Quito, el del obispo Ponce Carrasco es el que más libros incluye, mientras que otros, como los retratos de los obispos Sobrino y Minayo o Pérez Calama, prescinden por completo de los libros. Pero curiosamente, Vargas indica que Ponce Carrasco no cursó estudios académicos, lo cual es incierto, pues más arriba hemos tenido ocasión de señalar sus estudios en Sevilla.<sup>51</sup> Además, el obispo atesoraba al final de su vida una extensa librería jurídica, como indica Núñez Roldán<sup>52</sup> –pero no solo jurídica, pues también tenía multitud de volúmenes de asunto religioso– a la que hace mención expresa el lienzo del Museo de América.

El retrato que el prelado onubense mandó pintar en 1769 a Francisco Albán no se realizó con ocasión del nombramiento del obispo –momento que hubiera tenido su lógica, para conmemorar el inicio de su episcopado, aunque es posible que el de la catedral de Quito sea de ese período–, pues este ocupó la plaza desde septiembre de 1764. El destino de la pintura pudo ser desde un primer momento España, más concretamente su localidad natal. Además, en la cartela inferior se ha incluido una breve descripción de su trayectoria, en latín y en letras capitales.<sup>53</sup> Lo cierto es que la pintura tiene un claro sentido de presentación del obispo como personaje competente, con dotes de mando, cultura y fe inquebrantable, así como una gran capacidad de trabajo. Creemos que el año elegido tiene un sentido claro, que ha de buscarse en la confrontación que mantuvo en los meses anteriores con dos funcionarios. Según Núñez Roldán, el obispo onubense se enfrentó con dos visitadores reales, uno en 1767 y otro en 1769, el primero por cuestiones relativas a las obligaciones tributarias de los eclesiásticos seculares con la Real Hacienda y el segundo por el incumplimiento pastoral de los párrocos con sus feligreses indígenas.<sup>54</sup> En el primer enfrentamiento, contra el oidor de la Real Audiencia de Quito, don Serafín de Veyán y Mola, contó con el apoyo del presidente, y prefirió mantener para su persona el favor del cuerpo eclesiástico, cuya conducta se había relevado totalmente irregular. Tras este enfrentamiento vino otro aún mayor: el que mantuvo con el visitador de las Cajas Reales, el fiscal don José de Cistué. Precisamente, en 1767 el fiscal Cistué dirigía un informe a la Corona

51. VARGAS: *Historia de la Iglesia*, p. 397.

52. NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 358.

53. «ILL<sup>MUS</sup>. ET R<sup>MUS</sup>. D.D.D. PETRUS PONCE. ET CARRASCO EX HISPALENSI REGNO IN OPPIDO VULGO PUEBLA DE GUZMAN ORIUNDUS RECIUS ADUOCATUS GRANATENSIS RECTOR BENEFITIATUS ECCLESIE SANCTI CHRISTOPHORI HABANENSIS. PROVISSORIO VICARIUS GENERALIS PER VIGINTI. ET OCTO ANNORUM SPATIUM IN INSULA DE CUBA, POST MODUM IN SUPRA DICTA ECCLESIA SANCTI CHRISTOPHORI EPUS CONSEGRATUS[?] ADRAMITENSIS, ET PRO EADEM INSULA AUXILIARIS AC DEMUN EPUS SANCTI FRANCISCI CIVITATIS QUITENSIS MERETISSIMUS DEI. ET AP<sup>CA</sup>. SEDIS GRATIA, A CONSILIIIS QUE REGIE ET CATHOLICA MAIESTATE ET AD MAYORA INAUGURATUS (SI MERITIS FORTUNA SE EQUALEM PRAEBEAT) UTINAM FALICITER VIVAT NESTORIS ANNOS». Agradezco a D.<sup>a</sup> Ana Zabía, Conservadora del Museo de América, su ayuda con la transcripción de la inscripción en latín.

54. NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 347.

en el que daba cuenta de los abusos de los curas del obispado de Ponce con los indios, señalando que «el estado eclesiástico de esta provincia necesita de la mayor reforma y de un Prelado más celoso».<sup>55</sup> Como había sucedido en el enfrentamiento con Veyán, el obispo Ponce volvió a contar con el apoyo del grupo clerical. A este informe se puede añadir la carta que el virrey don Pedro Messía de la Cerda envió al Consejo sobre lo que estaba sucediendo en Quito, y que está fechada el 11 de diciembre de 1767.<sup>56</sup> La causa se debió dilatar en el tiempo, pues aún en marzo de 1769 seguía candente el tema, ya que de esa fecha data una misiva del fiscal Cistué al virrey Messía de la Cerda quejándose de la actuación del prelado onubense. Por lo tanto, si tras los dos episodios de enfrentamiento su imagen como gestor había quedado dañada, con esta pintura aparecería como un obispo culto y bonancible.

El retrato, las joyas exhibidas y la campanilla dorada hacen referencia a la riqueza del obispo, que atestigua la gran cantidad de objetos valiosos que se encontraron en su residencia a su muerte. De lo que no se da testimonio en el retrato, obviamente, es de la fama de tacaño que, junto con la de hombre rico y poderoso, lo acompañaría en un futuro, como señala Núñez Roldán.<sup>57</sup> Además, el retrato sirve, o probablemente el propio obispo Ponce así lo quería, como contrapeso a su acreditada fama de personaje conflictivo.<sup>58</sup> De hecho, resulta realmente llamativo que el modelo utilizado para este retrato fuera el del Papa Benedicto XIV, hombre de gran formación intelectual que destacó por haber gobernado los Estados de la Iglesia con sabiduría y moderación.<sup>59</sup>

#### EL CUADRO EN EL MUSEO DE AMÉRICA

No sabemos en qué momento llegó el cuadro a la Península. Lo que sí sabemos es que, al momento de realizarse el inventario de bienes del obispo recién fallecido, no se cita ningún retrato entre sus pertenencias. Probablemente lo encargase y lo enviase en vida. Las siguientes noticias que

55. Citado por NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», pp. 355-356.

56. Según relata el virrey, «Un oficio tan legal, de práctica regular y moderado en vez de mover a aquel señor obispo a enmendar los defectos de omisión advertidos y experimentados cerca de un año y medio, en perjuicio de los Reales intereses y con desprecio de los ministros de S.M. sirvió de excitar los humos de su cólera y acrimonia de su genio, (según se deja comprender y se manifiesta de otras antecedentes noticias que tengo) poco inclinado al Servicio del Rey y en lugar de librar los auxilios justamente pedidos para la solución de las cantidades adeudadas, de atreverse, sin atención ni miramiento al carácter y alto grado de mi dignidad y empleos... ha pasado a zaherir de nuevo... al fiscal». Citado en NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 357.

57. NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 358.

58. Así lo asegura NÚÑEZ ROLDÁN: «Don Pedro Ponce Carrasco», p. 335, a partir del estudio de su labor al frente de los dos obispados americanos.

59. O, como indicaba Marin Ducreux, «sabía y pacíficamente». Véase GABRIEL MARIN DUCREUX: *Historia eclesiástica general, ó, Siglos del christianismo: que contiene los dogmas, liturgia, disciplina, concilios... hasta el año de 1700*, vol. 7, Cano, Madrid, 1805, p. 420.

hemos localizado son ya del siglo xx. La pintura llegó al Museo de América en 1948, por vía de compra. En un completo expediente se detallan los pormenores de la adquisición.<sup>60</sup> La pintura se hallaba depositada en el Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva, y pertenecía a un particular –Antonio Pérez Vázquez–. La adquisición se pudo hacer gracias a la intervención del marqués de Lozoya, quien vio la pintura y tomó la acertada decisión de adquirir la pieza, además a un precio bajo, teniendo en cuenta el carácter excepcional de la pintura –son muy escasos los retratos quiteños conservados en España–, la autoría de un miembro de la familia Albán –de la que ya poseían la serie de *Tipos de la Real Audiencia de Quito*–, y la cantidad de detalles que complican un cuadro que vas más allá de la media de retratos quiteños dieciochescos.

El relato de los acontecimientos es el siguiente: en octubre de 1946, el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes,<sup>61</sup> comunicaba al director del Museo de América una orden del ministro por la que se decidía entregar la pintura –que se encontraba en el Museo de Huelva– al de América, por ser el «sitio apropiado».<sup>62</sup> La entrega se haría en depósito. El 13 de diciembre, el subdirector del museo madrileño pedía que se mandase «a gran velocidad a este museo», y embalado debidamente.<sup>63</sup> El día 20, el director del Museo de Huelva pedía información sobre quién sería la persona encargada de firmar el acta de recepción del retrato, en cumplimiento de la disposición ministerial.<sup>64</sup> En carta a don Alejandro Herrero, arquitecto municipal y pariente del director del Museo de América, este le pedía afectuosamente en febrero de 1947 que fuera con un carpintero embalador y se encargase del embalaje y envío de la pintura, a porte pagado, así como de levantar el acta de entrega del cuadro con el director del Museo de Huelva.<sup>65</sup> Lo más interesante de la misiva es que indica que fue el marqués de Lozoya quien, en su último

60. Archivo del Museo de América (AMA), Expediente 5111/1948/20. El número de inventario es 00070.

61. El marqués ostentó el cargo de director general de Bellas Artes entre 1939 y 1951. Véase DALMIRO DE LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA: «El Marqués de Lozoya en la Real Academia de la Historia», en *El Marqués de Lozoya Grande de España*. Gráficas Nilo, Madrid, 1976, p. 19.

62. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 1. Carta del director general de Bellas Artes al director del Museo de América. 10/10/1946. En la carta se indica que los gastos del traslado del cuadro al museo serían satisfechos por el de América. En este y otros documentos del expediente se menciona la obra como realizada por Francisco Albán y sus hijos en 1779.

La orden procedía del Ministerio de Educación Nacional, que en esa época ocupaba José Ibáñez Martín (1939-1951). Véase <[http://humanidades.cchs.csic.es/ih/paginas/jrug/diccionario/titulares/index\\_titu.htm](http://humanidades.cchs.csic.es/ih/paginas/jrug/diccionario/titulares/index_titu.htm)> (consultada el 29/03/2017).

63. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 2. Carta del subdirector del Museo de América al director del Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva. 13/12/1946.

64. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 3. Carta del director del Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva al subdirector del Museo de América. 20/12/1946.

65. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 4. Carta del director del Museo de América a D. Alejandro Herrero. 10/02/1947. El tono de la carta es familiar. De hecho, eran parientes. Se le indica que en la misma factura se incluyesen los gastos de embalaje y de envío, con el descuento del 1,30% por pagos al Estado, haciendo factura por triplicado.

viaje a Huelva, vio el cuadro en el Museo y se interesó por él, dando orden de traslado en depósito. El mismo día que mandaba la carta a Alejandro Herrero, el director del Museo de América enviaba otra a su homólogo de Huelva dándole noticia de la retirada del cuadro, que no corría prisa. Por eso, le indicaba que eligiese el mejor momento para ello.<sup>66</sup> El 18 de febrero firmaban el acta de entrega de la pintura el director del Museo de Huelva, José Pablo Martínez Coto, y Alejandro Herrero.<sup>67</sup> En carta de 7 de marzo, el director del Museo de América agradecía a Herrero las gestiones que había realizado para la llegada de la pintura a Madrid.<sup>68</sup> Al día siguiente enviaba una carta el director del museo onubense a José Tudela —a quien identificaba erróneamente como director del Museo de América— indicando que ya había hecho entrega del cuadro.<sup>69</sup> El 28 de marzo remitía el subdirector del museo madrileño al director general de Bellas Artes copia del acta de entrega del cuadro a Herrero.<sup>70</sup> Ese mismo día, el subdirector escribía al director del Museo de Huelva indicando que la pintura había llegado dos días antes —el 26—, comprobando que no había sufrido ningún deterioro durante el traslado al Museo.<sup>71</sup>

Habría que esperar al año siguiente para que se adquiriera en propiedad el lienzo que, hasta entonces, había estado en depósito. En documento firmado el 1 de marzo de 1948, el director general de Bellas Artes notificaba al director del Museo de América el ofrecimiento de venta al Estado que hacía Antonio Pérez Vázquez, propietario de la pintura, y pedía informe sobre esta petición

---

66. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 5. Carta del director del Museo de América al director del Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva. 10/02/1947. El mismo día autorizaba el subdirector del Museo de América, José Tudela de la Orden, a Alejandro Herrero, para que recogiese el retrato. Véase AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 6. Autorización del subdirector del Museo de América a Alejandro Herrero para que recoja el retrato del obispo Ponce Carrasco. 10/02/1947.

67. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 7. Acta de entrega a Alejandro Herrero del retrato del obispo Ponce Carrasco. 18/02/1947. Una copia del acta quedaría en el museo onubense, otra iría al de América, y la tercera al Ministro de Educación Nacional. En el documento se indica que en la pintura se apreciaban deterioros debidos al tiempo. Por su parte, aparecen errores: se identifica al autor como «Francisco Altrán y sus hijos», y el año de 1779. En cuanto al retratado, aparece como obispo de La Habana, pero nada se dice de su episcopado quiteño.

68. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 8. Carta del director del Museo de América a D. Alejandro Herrero. 07/03/1947. Con la carta de Herrero había llegado copia del acta de entrega, así como la factura, habiéndose girado ya el importe al interesado al momento de escribir la carta. A pesar de su brevedad, la misiva tiene interés también por señalar que las previsiones del director en cuanto al avance de las obras del nuevo museo eran muy optimistas. Así, invitaba a Herrero a que viese el museo actual y las obras del nuevo, que pensaba que estarían muy avanzadas para el verano de ese año.

69. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 9. Carta del director del Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva a D. José Tudela. 08/03/1947. En esta misiva sí aparece correctamente escrito el nombre de Francisco Albán.

70. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 10. Carta del subdirector del Museo de América al director general de Bellas Artes. 28/03/1947. En este texto figura correctamente el nombre de Francisco Albán.

71. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 11. Carta del subdirector del Museo de América al director del Museo Provincial de Bellas Artes de Huelva. 28/03/1947. No está firmada, pero es a él a quien había escrito el director del museo onubense.

y una valoración de la obra.<sup>72</sup> Esta corrió a cargo del subdirector del Museo, y en ella ya constan correctamente el nombre del autor y el año de realización.<sup>73</sup> El análisis que se hace de la pintura detalla medidas, composición y colorido. El autor del informe considera la pintura de aspecto arcaico por el dorado del sillón, del marco de la Virgen y de la campanilla sobre la mesa, así como «por la minuciosidad del dibujo de los encajes del roquete, muy del gusto de la escuela quiteña y que pasa después también en parte a la escuela de Charcas». Es interesante que se ponga de relieve el supuesto carácter indio del obispo –que en realidad era andaluz–, tanto por su color «como por la oblicuidad de sus ojos acentuada por el gesto de la frente», que le daría cierto carácter oriental y le haría parecer indígena. En realidad, esto no obedece a la intencionalidad del pintor, como indica el autor del texto. La necesidad de buscar una pintura que presentase rasgos «genuinamente» americanos explicaría esta interpretación, y no las características apreciables en el cuadro. En él se alaba también la armonía de color y la pátina dorada, que le confieren un encanto extraordinario. El subdirector atribuía erróneamente al mismo Francisco Albán los cuadros de los *Tipos de la Real Audiencia de Quito*, que son obra de su hermano Vicente.<sup>74</sup> La tasación de la obra, en razón de sus dimensiones, calidad artística y prestigio de la firma, se hizo en «unas SEIS MIL pesetas». El mismo Subdirector remitía el informe al director general de Bellas Artes dos días después de su redacción.<sup>75</sup>

En julio de 1948 escribe el director general de Bellas Artes al del Museo de América dándole traslado de la comunicación del ministro en la que se indicaba la adquisición de la pintura por 6.000 pesetas.<sup>76</sup> El día 29, el subdirector del Museo mandaba certificado de que el cuadro se encontraba depositado y en buen estado de conservación, para que se abonase la cantidad acordada

---

72. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 12B. Notificación del director general de Bellas Artes al director del Museo de América. 01/03/1948. A la notificación se le dio salida el día siguiente, según consta en el sello.

Antonio Pérez Vázquez encabezaba en los años cincuenta el Juzgado Comarcal de Valverde. Véase <[http://historiavalverde.blogspot.com.es/2013\\_06\\_01\\_archive.html](http://historiavalverde.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html)> (consultada el 10/12/2016). En esa localidad seguía a comienzos de los años setenta como juez de instrucción accidental de Valverde y su partido, según se recoge en el *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, n.º 61, sábado 11 de marzo de 1972, p. 7. Cómo pudo llegar a manos de Pérez Vázquez la pintura, y en qué momento concreto, es una cuestión que queda por resolver. No sabemos si en origen fue enviada a algún particular o a una iglesia –bien la de la Puebla de Guzmán, que sería lógico, bien a la de Valverde–, y de allí pasase a manos privadas en el siglo xx.

73. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 12A. Informe sobre el retrato del obispo Ponce Carrasco por el subdirector del Museo de América. 06/03/1948.

74. Y de la que en ese momento se exponían cuatro en la instalación provisional del museo.

75. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 13. Notificación del subdirector del Museo de América al director general de Bellas Artes. 08/03/1948.

76. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 14. Notificación del director general de Bellas Artes al director del Museo de América. 19/07/1948. El pago se haría «con cargo al crédito de quinientas mil consignado en el capítulo 3.º, artículo 4.º, grupo 6.º, concepto 13, subconcepto 8.º «Adquisiciones de obras de arte y objetos arqueológicos» del vigente Presupuesto de gastos de este Ministerio», una vez que la dirección del museo hubiese certificado que la obra había sido entregada y quedase bajo su custodia y vigilancia.

al anterior propietario.<sup>77</sup> El último documento del expediente es la carta del director general de Bellas Artes dando traslado de la comunicación del ministro.<sup>78</sup> Este decidía a comienzos de agosto que se librara la cantidad acordada, dando fin a la operación de compra, que se había dilatado cinco meses.

En suma, el retrato mandado pintar por el obispo Ponce Carrasco a Francisco Albán supone una contribución única en la pintura quiteña, la más refinada muestra de la retratística eclesiástica virreinal en la capital de la Real Audiencia. En este cuadro, destinado probablemente a la Península, el anciano prelado se presentaba como un hombre probo. Aparece como una persona seria –así debía ser por la gravedad de la responsabilidad del cargo que ostentaba–, de recio carácter, que mira fijamente al espectador para hacerlo partícipe de su buen gobierno, como se lee en la inscripción de la peana. Pedro Ponce Carrasco aparece además como un prelado que ha desempeñado ese puesto en más de una ocasión –de lo que dan testimonio las dos mitras en los ángulos superiores–, siempre correctamente. A pesar de la larga ausencia de su tierra natal –había abandonado la Península en 1732–, no se olvida de su pueblo, como atestigua el cuadro de la Virgen de la Peña dispuesto sobre la mesa. El modelo utilizado es un papa cercano en el tiempo a su desempeño pastoral –Benedicto XIV–, de quien se utilizó una estampa de Sintes que lo presentaba sentado en su despacho y bendiciendo al espectador. La utilización de este referente obedeció al deseo del prelado onubense, quien tenía al Papa boloñés como referente.

El Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, supo ver las cualidades de la pintura, y no dudó en ordenar su traslado al Museo de América. Sería una obra que completaría las colecciones de pintura quiteña, y un gran ejemplo de retrato de las élites pintado en Quito. La adquisición final de la pintura constituye un gran acierto de las autoridades.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCEDO, ANTONIO DE: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: es á saber: de los Reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile y Nuevo Reyno de Granada. Con la descripción de sus provincias, naciones, ciudades, villas, pueblos, rios, montes, costas, puertos, islas...*, vol. 4, Imprenta de Manuel González, Madrid, 1788.
- ARBETETA MIRA, LETIZIA: «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15 (2007), pp. 141-171.
- BRYAN, MICHAEL: *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, vol. II, George Bell and Sons, Londres, 1889.

77. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 15. Certificado del subdirector del Museo de América. 29/07/1948.

78. AMA, Expediente 5111/1948/20, documento n.º 16. Notificación del director general de Bellas Artes al director del Museo de América. 05/08/1948. Según consta en los sellos del documento, se le dio salida el 13 de agosto, llegando al Museo de América el 14 de dicho mes.

- CARACCILO, MARQUÉS DE: *Vida del papa Benedicto XIV ( Próspero Lambertini): con su retrato, y una breve descripcion de la Italia por manera de introducción*, Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1788.
- COLETI, GIOVANNI DOMENICO: *Dizionario Storico-Geografico dell'America Meridionale*, tomo II, Stamperia Coleti, Venecia, 1771.
- COSTALES SAMANIEGO, ALFREDO: «El arte en la Real Audiencia de Quito. Artistas y artesanos desconocidos de la «Escuela quiteña»», en *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*, FONSA, Quito, 2007, pp. 125-315.
- CRESPO TORAL, HERNÁN Y VARGAS, JOSÉ MARÍA (coords.): *Historia del arte ecuatoriano*, tomo 3, Salvat Editores Ecuatoriana, SA, Quito, 1977.
- GÁLLEGO, JULIÁN: *El cuadro dentro del cuadro*, Ediciones Cátedra, SA, Madrid, 1978.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, FEDERICO: *Historia general de la República del Ecuador*, tomo V, Imprenta del Clero, Quito, 1901.
- JUAN, JORGE Y ULLOA, ANTONIO DE: *Relación histórica del viage a la América meridional*, primera parte, tomo I, Antonio Marín, Madrid, 1748.
- JUSTO ESTEBARANZ, ÁNGEL: «Arte quiteño en España», en *Arte quiteño más allá de Quito*, FONSA, Quito, 2010, pp. 295-311.
- «El clero se retrata: Imágenes de eclesiásticos quiteños durante el barroco», en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. I, Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, pp. 31-50.
- Kalendarario manual y guía de forasteros en Madrid*, D. Antonio Sanz, Madrid, 1767-1769, y Real Imprenta de la Gazeta, Madrid, 1769-1776.
- LUQUE ALCAIDE, ELISA: «Los concilios provinciales hispanoamericanos», en *Teología en América Latina*, vol. II/1, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005, pp. 423-523.
- MARIN DUCREUX, GABRIEL: *Historia eclesiástica general, ó, Siglos del christianismo: que contiene los dogmas, liturgia, disciplina, concilios... hasta el año de 1700*, vol. 7, Cano, Madrid, 1805.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, CRUZ Y CABELLO CARRO, PAZ: *Museo de América. Madrid*, IberCaja, Zaragoza, 1997.
- MARTÍNEZ DEL VALLE, GONZALO: *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2010.
- Memorias de la Sociedad Patriótica de La Habana por una comisión permanente de su seno*, tomo XII. Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., La Habana, 1841.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus Ediciones, SA, Madrid, 1986.
- NAGLER, GEORG KASPAR: *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 18, Schwarzenberg & Schumann, Leipzig, 1900?.
- NÚÑEZ ROLDÁN, FRANCISCO: «Don Pedro Ponce Carrasco: Obispo de Cuba y Quito (1747-1775)», *Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América*, tomo I, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1993, pp. 309-360.
- ORTIZ DE LA VEGA, MANUEL: *Los héroes y las grandezas de la Tierra*, Librería de José Cuesta, Madrid, 1856.
- PACHECO BUSTILLOS, ADRIANA: «Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, 1760-1764», en *The Art of Painting in Colonial Quito. El arte de la pintura en Quito colonial*, Saint Joseph's University Press, Filadelfia, 2012, p. 182.
- PANOFKY, ERWIN: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Ediciones AKAL, Madrid, 2003.
- PÉREZ PIMENTEL, RODOLFO: *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo 11. <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/a1.htm>> (consultada el 26/03/2017).
- PETRUCCI, FRANCESCO: «Papal Portraiture Since the 16th Century», en *Papi in Posa. 500 years of Papal Portraiture*, Gangemi Editore, Roma, 2005.
- RODRÍGUEZ CASTELO, HERNÁN: *Panorama del arte*, Corporación Editora Nacional, Casa de la Cultura Ecuatoriana y Editorial El Conejo, Quito, 1993.

- Sanctissimi domini nostri Benedicti papae 14. Bullarium Tom. 1. in quo continentur constitutiones, epistolae &c. editae ab initio pontificatus usque ad annum 1746.* Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, Roma, 1746.
- THIEME, ULRICH Y BECKER, FELIX: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXI, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1937.
- VALDÉS, ANTONIO JOSÉ: *Historia de la isla de Cuba, y en especial de La Habana*, vol. 1, Oficina de La Cena, La Habana, 1813.
- VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, DALMIRO DE LA: «El Marqués de Lozoya en la Real Academia de la Historia», en *El Marqués de Lozoya Grande de España*. Gráficas Nilo, Madrid, 1976, pp. 15-21.
- VARGAS, JOSÉ MARÍA: *Arte quiteño colonial*, Quito, 1944.
- *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Litografía e Imprenta Romero, Quito, 1949.
- *El arte ecuatoriano*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito, 1960.
- *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el Patronato Español*, Editorial «Santo Domingo», Quito, 1962.
- *Historia de la cultura ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1965.
- VELASCO, JUAN DE: *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, tomo II y parte III, Imprenta del Gobierno, Quito, 1842.



AUTORIDAD E IMAGEN DE LA EPIDEMIA.  
LA FIEBRE AMARILLA  
EN LA BARCELONA DEL SIGLO XIX

THE AUTHORITY AND IMAGE OF THE EPIDEMIC.  
THE YELLOW FEVER  
IN THE NINETEENTH CENTURY BARCELONA

JOSÉ ANTONIO ORTIZ GARCÍA  
Universitat de Barcelona

---

Recibido: 29/03/2017 Evaluado: 18/04/2017 Aprobado: 04/07/2017

**RESUMEN:** El propósito de este estudio es acercarse al contexto epidémico de Barcelona a lo largo del siglo XIX. De forma concreta, la investigación se centra en la fiebre amarilla sufrida en los años 1821 y 1870. El amplio abanico de referencias propone una mirada interdisciplinar sobre la medicina y las enfermedades en su marco histórico, artístico, social y religioso. ¿Qué reacción tuvieron los poderes municipales?, ¿Qué tipologías artísticas se desarrollaron durante y tras la infección deletérea en Barcelona?

*Palabras clave:* fiebre amarilla, epidemia, Barcelona, arte, historia de la medicina.

**ABSTRACT:** The aim of this study is an approach to the epidemic background in Barcelona during the XIX century. Specifically, the research is focus on the yellow fever that was suffered en 1821 and 1870. The large spectrum of references proposes an interdisciplinary point of view about medicine and illnesses in an historic, artistic, social and religious context. How was the official reaction of the municipal powers? What kind of artistic productions were made during and after de epidemic infection in Barcelona?

*Keywords:* yellow fever, epidemic, Barcelona, Art, Medicine History.

Ante un brote epidémico aniquilador de la sociedad, las autoridades responden en función de una serie de parámetros que tienen que ver con la especificidad del contexto histórico, político, religioso y médico. Las creaciones artísticas denuncian, muestran, homenajean o ensalzan las actitudes tomadas ante la enfermedad. Sobre estos conceptos oscila este estudio que quiere presentar las producciones artísticas relacionadas con la fiebre amarilla en la ciudad de Barcelona a lo largo del siglo XIX, específicamente en los años 1821 y 1870.<sup>1</sup>

Barcelona como ciudad amurallada medieval se enfrentaba a unas condiciones de higiene y salubridad que desembocan en las nuevas propuestas urbanas en pleno siglo XIX.<sup>2</sup> Los estudios de Ildefons Cerdà (1815-1876), *Teoría general de la urbanización*, y de Pere García Fària (1858-1927), *Proyecto de saneamiento del subsuelo de Barcelona*, son dos muestras de la importancia de la toma de posición ante la realidad opresiva del núcleo histórico de la ciudad.<sup>3</sup> Los puntos de vista de los autores coinciden en las altas tasas de mortalidad de la población como consecuencia de la estructura del tejido urbano que facilita la propagación de todo tipo de enfermedades.

Si centramos nuestro interés en la propagación de las epidemias, cita Cerdà el número de 6244 fallecidos por fiebre amarilla el año 1821 en su recopilación titulada «Número, clase y duración de las epidemias que han ocurrido en este siglo, y sus efectos espesados por el número de fallecidos en la urbe y suburbios» para la entrada «1ª en el año 1821. La fiebre amarilla, que duró 111 días en cuyo periodo hubo...».<sup>4</sup>

Estas iniciativas higienistas son reflejo de las necesidades crecientes que atestiguan los datos estadísticos presentados en los proyectos de Cerdà y Fària. Sus referencias a la mortalidad, en caso epidémico especialmente, nos conducen a plantear una mirada global al hecho sanitario barcelonés ante los focos infecciosos. La autoridad médica del Real Colegio de Cirugía se suma a la autoridad política de la Junta Municipal de Sanidad como la figura de

---

1. Una parte importante de la investigación se ha desarrollado con los expedientes conservados en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona (AMCB). Para el año 1821 se conservan los partes de los enfermos (*Salut pública: parts malalts febre groga (1, 2 i 3)*, B 5-H-2) y para el año 1870 los expedientes municipales (*Expedients sobre l'epidèmia tifus icterodes de 1870*, A-4500, de 1 a 24).

2. PERE FELIP MONLAU: ¡Abajo las murallas! Memoria acerca de las ventajas que reportaría á Barcelona, y especialmente á su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad, Imp. del Constitucional, Barcelona, 1841. ¡Abajo las murallas! es el título del proyecto del médico, higienista y humanista Pere Felip Monlau (1808-1871) que en el año 1841 proclamaba la necesidad de derribar la muralla medieval que marcaba el perímetro de la ciudad evitando su desarrollo y aumentando la propagación de epidemias. El derribo se ejecutará a partir del año 1854 coincidiendo en época con los proyectos urbanos que modificarán la fisionomía de la ciudad en la segunda mitad del siglo.

3. ILDEFONS CERDÀ: *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas á la reforma y ensanche de Barcelona*, Imp. Española, 1867; PERE GARCÍA FÀRIA: *Proyecto de saneamiento del subsuelo de Barcelona*, Imp. Henrich y Cía, Barcelona, 1893.

4. CERDÀ: *Teoría general de la urbanización...*, p. 487. Algunos de los datos estadísticos utilizados por el ingeniero son fruto de su investigación previa sobre las condiciones de la clase obrera que integra a la *Teoría general de la urbanización*: ILDEFONS CERDÀ: *Monografía estadística de la clase obrera, en 1856: espécimen de una estadística funcional de la vida urbana, con aplicación concreta á dicha clase*, Imp. Española, 1868.

referencia en la atención de las epidemias y el control de las fronteras y puerto de la ciudad.<sup>5</sup> La cronología de la enfermedad en la Barcelona decimonónica nos presenta una oscilación de las infecciones pero un mantenimiento de un patrón regular que dieztaba la población de forma cíclica: 1803, 1821 y 1870 fiebre amarilla; 1834, 1865, 1885 y 1890 cólera, y 1889 gripe.

#### LAS AUTORIDADES BARCELONESAS ANTE LAS EPIDEMIAS DE FIEBRE AMARILLA

La autoridad municipal de la enfermedad estaba en manos de la citada Junta Municipal de Sanidad que tiene su origen en las legislaciones del siglo XVIII para el control de la sanidad pública. La Junta Suprema de Sanidad formada por la Real Orden del 18 de septiembre de 1720, en el reinado de Felipe V, fue el primer ejemplo de sistematización y racionalización de la medicina ante la llegada de los miasmas pestilentes. La legislación sanitaria, a través de la impresión de las diversas disposiciones, normas, providencias, cédulas y ordenanzas, intentará responder ante un amplio espectro de asuntos sanitario-preservativos. Esto se materializará en las Juntas Provinciales de Sanidad y las Juntas Municipales de Sanidad con una mirada centrada en los territorios, que serán las nuevas propuestas organizativas para el siglo XIX. La Real Orden de 19 de marzo de 1805, precedida de la Real Resolución de 13 de marzo, exponen el nuevo procedimiento en cuestiones sanitarias: las capitanías generales estaban al cargo, creándose las respectivas Juntas Provinciales de Sanidad de las que los propios capitanes generales serán presidentes.

En este marco legislativo debemos situar el panorama asistencial de las ciudades como Barcelona, foco latente de entrada de las epidemias. Las cuarentenas portuarias y el aislamiento y atención de los enfermos en los lazaretos son dos de las actitudes más habituales a lo largo del siglo XIX como freno y control de las situaciones deletéreas. Un ejemplo concreto podría ser el bando sobre la incomunicación del puerto barcelonés como «medida sanitaria dispuesta por la Junta municipal para precaver los estragos de un mal que nos amargaba, no ha podido menos de reducir á un estado verdaderamente infeliz á muchas familias que fundaban en el tráfico y la navegación la esperanza de su subsistencia».<sup>6</sup>

Sin entrar en la geografía concreta de los lazaretos de observación y de infectados en las crisis sanitarias barcelonesas, debemos subrayar la cartografía

5. JOSEP LLUÍS AUSIN I HERVELLA: *Hospitals provisionals a la Barcelona del segle XIX. Les crisis sanitàries*, Publicacions del Seminari Pere Mata, Barcelona, 2002.

6. *Al público. La incomunicación del puerto de Barcelona de esta ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1821. El bando municipal del 16 de agosto de 1821 incluye también la petición de ayuda para la asistencia de los afectados a través de la subscripción en la casa consistorial a cargo de la Comisión permanente de Sanidad.

de la enfermedad y sus límites urbanos.<sup>7</sup> Los cordones sanitarios que marcan la frontera entre las zonas infectadas y las no infectadas tienen su razón de ser ante la dualidad médica con la que la ciudad condal y sus autoridades se enfrentan a la enfermedad. Las tesis *contagionistas*, a medida que avanzan los estudios empíricos de la fiebre amarilla y su propagación por las picadas del mosquito *Aedes aegypti*, principal vector del virus, perderán posiciones ante el avance de un segundo grupo *no contagionista*.<sup>8</sup>

Una muestra del debate abierto en la comunidad médica es la reflexión de Ramón Merli i Feixes, médico de la Academia Práctica de Medicina y vocal de la Junta de Sanidad del Principado, en su obra *Espurgo de Barcelona*.<sup>9</sup> Ante una ciudad marcada por las fronteras sanitarias, expresa el autor su oposición a las medidas cautelares del año 1821:

La calamidad que acabamos de pasar, ha sido un azote que pudiéndose sofocar en su primera aparición, por descuido se ha desplegado; y cuando por sus terribles efectos se ha aspirado á contenerlo, el pueblo obcecado, no escuchó á aquellos que podían atajarlo; y abandonado á sus erróneos principios permitió que se escampase ó hiciese la devastación que lloran y lloraran innumerables familias por haber perdido el apoyo que las sostenía, quedando los maridos sin mugeres y estas sin esposos, y gran multitud de huérfanos, que andan perdidos sin que nadie los recoja, ni les dé lo necesario para su subsistencia. Por una tal negligencia, y también por una grosería acompañada de una fanática superstición, se creyó en sus principios que este mal no era temible, y que solo por alarmamos se había exagerado, contribuyendo no poco al mantenimiento de estas erróneas ideas la opinión de algunos médicos, que en lugar de sostener las miras del gobierno, publicaron su modo de pensar del todo opuesto á lo que maduramente había declarado. Esta falsa doctrina motivó los sucesos escandalosos de la Barceloneta, y privó á la ciudad de aquellas medidas que en casos idénticos salvaron a los pueblos.<sup>10</sup>

7. Nos remitimos a la bibliografía consultada, especialmente al análisis pormenorizado y la propuesta de planimetrías de AUSIN I HERVELLA: *Hospitals provisionals a la Barcelona del segle XIX...*

8. El médico Carlos Juan Finlay y Barrés (1833-1915) fue quien estudió la fiebre amarilla, y por su análisis llegó a la conclusión de que la transmisión de la enfermedad se realizaba por un agente intermediario, siendo capaz de identificar en 1881 al mosquito *Aedes aegypti* como el agente transmisor. Uno de los documentos más interesantes sobre el debate abierto en Barcelona es el *Manifiesto acerca del origen y propagación de la calentura que ha reinado en Barcelona en el año 1821*, Imprenta de Albán y Compañía, Madrid, 1822. En esta segunda edición se añaden nuevas ideas para marcar la posición científica de un grupo de médicos ante las ideas generales que reinaban en Barcelona y en su junta sanitaria. La crítica a las medidas tomadas son evidentes en fragmentos como el siguiente: «El único y más seguro medio que adoptó el gobierno, que fue la emigración (...) contra un contagio imaginario, han sido un insulto á la humanidad y una prueba la más auténtica del atraso é ignorancia en que ha submergido á los pueblos la rutina sanitaria (...) Que ha sido epidémica. Que no ha sido contagiosa, Que las medidas adoptadas por el gobierno han sido precarias, del todo inútiles y aun perjudiciales, si se exceptúa la de la emigración», p. 11.

9. RAMÓN MERLÍ I FEIXES: *Espurgo de Barcelona*, Imprenta de la Viuda de D. Antonio Brusi e Hijos, Barcelona, 1821.

10. MERLÍ I FEIXES: *Espurgo de Barcelona*, p. 5. La referencia del texto a «los sucesos escandalosos de la Barceloneta» nos presenta en un documento de la época, la indignación ante la incomunicación del barrio portuario barcelonés de la Barceloneta, considerándolo el foco principal de la enfermedad.

Otras publicaciones de los miembros del Real Colegio de Cirugía y del Real Colegio de Farmacia nos permiten acercarnos documentalmente a las propuestas de curación que en la época se practicaban. Textos de farmacopea y tratados médicos han sido motivo de investigación en las últimas décadas por parte de la historia de la medicina.<sup>11</sup> Ejemplos del siglo XVIII como la *Relación de las epidemias de calenturas pútridas y malignas que en estos últimos años se han padecido en el Principado de Cataluña y principalmente de la que descubrió el año pasado de 1783 en la ciudad de Lérida, Llano de Urgél: con el método de curar semejantes enfermedades*, se pueden poner en contraste con los publicados en el siglo XIX a raíz de las plagas manteniendo algunas ideas preconcebidas aplicadas por las autoridades municipales.<sup>12</sup> Ante la fiebre amarilla en el siglo XIX son el vinagre y la quina los remedios que suelen estar asociados a los tratamientos, siguiendo el método del Dr. Tadeo Lafuente.<sup>13</sup>

La ciencia médica de los tratamientos y de las disposiciones cuarentenarias entra en relación con el imaginario taumatúrgico de las autoridades religiosas. Más allá de la asistencia física a los cuerpos afectados, la Iglesia desarrolla su programa litúrgico y devocional ante los casos infecciosos. Destaca el *Te Deum* como celebración de acción de gracias con que la sociedad barcelonesa pone punto final a la epidemia. Además, a lo largo de la evolución de la patología se realizan una serie de actividades pastorales para la remisión de la plaga y la sanación de los afectados. Para el año 1821 disponemos del documento conservado en el Archivo de la Catedral de Barcelona (ACB) como parte del *Llibre d'exemplars de la sagristia II (1758-1851)*. En el folio 111 bajo la entrada «*Pregarias per Epidemia*» se hace un resumen de las procesiones y las disposiciones religiosas para los días 18, 20 y 22 de septiembre de 1821, en pleno brote pestilente, para subsanar la situación de la ciudad.<sup>14</sup> Destaca en el texto la

11. NÚRIA SAUCH CRUZ: «La febre groga de 1821 a Tortosa: origen, propagació, prevenció i mètode de curació de la malaltia», *Recerca*, 8, 2004, pp. 339-344; MARÍA DOLORES GASPAS I GARCÍA Y JOSEP MARIA SUÑÉ I ARBUSSÀ: «Notes d'interès medicofarmacèutic sobre l'epidèmia de febre groga del 1821 a Barcelona», *Gimbernat*, XX, 1993, pp. 179-186.

12. JOSEP MASDEVALL I TERRADES: *Relación de las epidemias de calenturas pútridas y malignas que en estos últimos años se han padecido en el Principado de Cataluña y principalmente de la que descubrió el año pasado de 1783 en la ciudad de Lérida, Llano de Urgél: con el método de curar semejantes enfermedades*, Imprenta Real, Madrid, 1786. Especifica el autor en el capítulo V del tratado, pp. 68-69, «El método específico y seguro para conseguir una curación feliz de estas enfermedades epidémicas, y de cualesquiera otras calenturas pútridas y maligna (...) el Médico sea llamado á visita algún enfermo acometido por alguna de estas especies de calenturas, le prescribirá mi mixtura antimonia que se compone del modo siguiente: aquae viperinae, aquae benedictae, Rulandi (termino clariori) vini emetici, cremoris tartari pulverati & fiat mixtura ad usum».

13. GASPAS Y SUÑÉ: «Notes d'interès...», p. 180. Esta metodología es también referenciada en el manuscrito estudiado en el siguiente artículo: MARÍA DOLORES GASPAS: «La epidemia de fiebre amarilla que asoló Barcelona en 1821, a través del contenido del manuscrito 156 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», *Gimbernat*, XVIII, 1992, pp. 65-72.

14. ACB: *Llibre d'exemplars de la sagristia II (1758-1851)*, fol. 111. Inicia así la cota documental: «Trobantse la Ciutat de Barcelona en lo Any 1821 atacada de una forta Epidemia, el Excelentíssim Ajuntament resolgué fer pregarias per la Ciutat, immediatament parà un Ofici al Molt Ilustríssim Capítol per resoldrer lo que se hauria de fer y los Ilustres Senyors feren los Comicionats per resoldrer lo que se hauria de fer, y fou lo següent: Fer tres días de rogativa y foren en los días 18, 20 y 22 del mes de setembre de dit Any (...).».

implicación de la totalidad de la ciudad, ayuntamiento y capítulo catedralicio para aunar fuerzas y llevar a cabo la liturgia protectora. El urbanismo de la ciudad es campo de batalla ante la enfermedad pero también es escenario de las procesiones que entre las diferentes parroquias se realizan en estos tres días.

En el 1870 incluso los bandos municipales evocan la intervención de Dios para la remisión de la epidemia. Así se expresaba la Junta Municipal de Sanidad de Barcelona con motivo del punto y final de la cuarentena barcelonesa:

¡Dios ha escuchado nuestras fervientes súplicas! Extinguiéndose la calamidad que ha pesado sobre nosotros, tan solo quedan como su natural consecuencia algunos aislados casos, que no constituyen ya epidemia, postreras convulsiones de la enfermedad agonizante. Al llanto del dolor deben suceder las lágrimas de reconocimiento, y por ello congregadas mañana vuestras Autoridades y esta Junta Municipal de Sanidad en el Santo Templo, elevarán sus preces al Altísimo en acción de gracias: que no ha muerto, no, en los catalanes corazones la ardiente fe heredada de nuestros antepasados (...).<sup>15</sup>

#### ENTRE LA INFORMACIÓN, LA CARICATURA Y EL HOMENAJE. EL IMAGINARIO VISUAL DE LA ENFERMEDAD

El foco principal de este estudio, una vez presentado el contexto histórico, médico y religioso, es el análisis de las demostraciones artísticas con motivo de la enfermedad. La fuente principal es la prensa de la época, encargada de informar de la situación. Los artículos acompañados de las imágenes nos muestran las cartografías de los campamentos, las vistas de la ciudad y de su puerto. Junto a estas creaciones descriptivas se halla otro grupo que tiende a caricaturizar o presentar la patología bajo una perspectiva irónica y fuertemente crítica ante las soluciones adoptadas por la autoridad. Un tercer grupo sería el formado por las creaciones fruto del homenaje a los fallecidos y a los que activamente participaron en la erradicación de la enfermedad. Esta clasificación es la que proponemos como aproximación al imaginario visual de la fiebre amarilla o *tifus icterodes*.

El primer grupo consta de los dibujos, grabados y fotograbados que aportan a las narraciones escritas una visibilidad de la epidemia. La gran mayoría de las imágenes localizadas presentan la topografía de los campamentos de evacuación y del puerto de Barcelona, foco principal de entrada y de contaminación.

*Emigración de los habitantes de la Barceloneta con motivo de la fiebre amarilla* es una de las creaciones de Ramon Padró Pedret (1838-1915) y Tomás Carlos Capuz (1834-1899) para *La Ilustración Española y Americana*.<sup>16</sup> Se narran los hechos de la siguiente manera:

15. ¡Dios ha escuchado nuestras fervientes súplicas!, Junta Municipal de Sanidad, Barcelona, 1870.

16. *La Ilustración Española y Americana*, 05/10/1870, p. 348. El Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB) conserva un recorte de la imagen, AHCB 4545.



Fig. 1. *La Ilustración española y americana*, 15/11/1870, p. 412, detalle

Los periódicos han referido las tristes causas que han dado lugar al desarrollo de la fiebre amarilla en Barcelona. La Barceloneta, ó sea el arrabal de la marina, ha sido desde el primer momento cruelmente castigado por tan terrible azote. (...) Los habitantes de la Barceloneta abandonan sus hogares para refugiarse en la ciudad. La escena es desoladora, y constituye, por decirlo así, el principio de las calamidades que pesan sobre la capital del Principado (...).<sup>17</sup>

*Campamento con motivo de la fiebre amarilla* es el título que se otorga a la imagen publicada el 15 de noviembre de 1870 en *La Ilustración Española y Americana* (fig. 1). Presenta este número el grabado de Capuz de la siguiente forma:

Nuestros lectores saben que al poco tiempo de declararse la fiebre amarilla en la capital de Cataluña, la autoridad militar dispuso, con el objeto de evitar que se cebase en las tropas tan terrible enfermedad, la salida de algunas fuerzas de la guarnición. El grabado que publicamos en la pág. 412 representa el campamento formado para albergar las tropas en los alrededores de la capital.<sup>18</sup>

El grabado del campamento militar, con el monasterio de Pedralbes como marco arquitectónico, pertenece al dibujo *Campamento en Pedralbes con motivo de la fiebre amarilla de 1870* conservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB).<sup>19</sup>

17. *La Ilustración Española y Americana*, 05/10/1870, p. 343.

18. *La Ilustración Española y Americana*, 15/11/1870, p. 407.

19. AHCB 01123. La inscripción nos remite al artista Lluís Rigalt (1814-1894) tal y como consta en el catálogo del Museo de Historia de Barcelona (MHCB) que hace referencia a la misma pieza, MHCB 11099.



Fig. 2. *La Ilustración española y americana*, 25/11/1870, p. 430, detalle

Diez días después, en la misma publicación, se presenta la imagen más conocida de la fiebre amarilla junto a su artículo explicativo (fig. 2).<sup>20</sup> Lo visual y lo textual se complementan. La descripción de la enfermedad, las actitudes de los políticos y de los fabricantes, la evacuación de los ciudadanos y la apertura del sistema asistencial hospitalario, dan un enfoque épico a como las autoridades han manejado la epidemia de 1870. En el grabado de Padró y Capuz, filacterias nos aportan las leyendas de las diferentes secciones del mismo a página entera: «PUERTO», «LA MUERTE», «EMIGRACIÓN», «HOSPITAL PROVISIONAL», «CEMENTERIO GENERAL» y «HOSPITAL». Otras inscripciones nos remiten a los personajes y entidades que formaron parte de la lucha contra la epidemia. El ángel protector y el ángel con la guadaña dominan la parte superior y se ciernen sobre el puerto de la ciudad que deja paso a la muerte y a la emigración. La asistencia a los enfermos en sus lechos de muerte se opone a las familias que huyen hacia el interior alejándose de la franja marítima. En la ciudad, la asistencia en los hospitales se completa con la que ofrecen los provisionales. Aun así, no pueden hacer frente a las elevadas tasas de mortalidad que conducen inexorablemente al cementerio. Abre este su entrada principal a los féretros y carruajes en la parte inferior del grabado.

20. *La Ilustración Española y Americana*, 25/11/1870, p. 430.

*La Esquella de la Torratxa* en 1901 recupera un grabado anterior. En la sección «Barcelona. Recorts del segle XIX» presenta una visión del campamento militar en la montaña de Montjuïc con motivo de la epidemia del 1821. *1821. Campamento sanitario de la Constitución, establecido en la falda Norte de Montjuïc, durante la epidemia de la fiebre amarilla. Comprendía 400 barracas capaces para 100 personas cada una* es el texto que figura en la leyenda que se complementa con la referencia a un grabado anterior publicado por la imprenta Brusi. El AHCB conserva el recorte del fotograbado y así mismo un grabado y el dibujo de este sobre papel vegetal con las indicaciones numéricas y textuales de cada una de las partes de la imagen.<sup>21</sup> La atención a los campamentos militares es una de las muestras que nos han legado en los fondos patrimoniales dada la atención prestada en la prensa a esta tipología de obras.

El AHCB conserva también en sus fondos dos grabados extraídos de la prensa, *1821. Escenas de la epidemia (De un romanso)* y *La fiebre amarilla (1821)*; junto a dos dibujos, *Puerto de Barcelona durante la epidemia de 1870* y *Calle de Vermell durante la fiebre amarilla de 1870*.<sup>22</sup> El primero de este elenco corresponde a la ilustración original del *Diálogo entre Feliu y Jaumet abitants de Barcelona: refereix cada qual lo que li succehi durant la epidemia en la ciutat lo any 1821*, un romance editado en 1822 que aúna imagen y literatura sobre la plaga.<sup>23</sup> La xilografía muestra la crudeza de la patología, con los ataúdes y la presencia de la muerte en plena ciudad ante los militares y religiosos. El texto con su carácter directo y con la difusión popular de esta tipología impresa nos acerca con vivacidad a las calles de la ciudad:

(...) Totas las portas tancadas,/ningú, ningú treballant,/resonant de quant en quant/las fúnebres martelladas/las caixas amontonadas,/y si rodas se sentían,/ja nostres cors se oprimían,/pues sols se veyan anarhi,/ó nostre Amo ab lo vicari,/ó los metjes que assisitían (...).<sup>24</sup>

El segundo grupo de obras son las que presentan una respuesta crítica por parte de la prensa. *La Campana de Gracia* o *Lo Ponton* son dos ejemplos satíricos ante la enfermedad. En el año 1870 podemos recorrer páginas y páginas que comentan los estragos de la epidemia y que muestran con ironía su desarrollo. El 2 de octubre de 1870 *La Campana de Gracia* en portada presenta un dibujo titulado *Entre la espasa y la febre groga* como reflexión ante el contexto bélico y médico en el que se encuentra la ciudad (fig. 3). Bar-

21. AHCB 11975; AHCB 4670; AHCB 2044.

22. AHCB 22133; AHCB 4413; AHCB 1167; AHCB 1166. Las dos últimas referencias formaban parte de la colección de dibujos de Raimon Casellas (1855-1910) que pasaron a la Junta de Museos de Barcelona y posteriormente a instituciones patrimoniales como la del AHCB.

23. *Diálogo entre Feliu y Jaumet abitants de Barcelona: refereix cada qual lo que li succehi durant la epidemia en la ciutat lo any 1821*, Imprenta de Joseph Torner, Barcelona, 1822.

24. Una traducción sería la siguiente: «Todas las puertas cerradas,/ nadie, nadie trabajando,/ resonando de tanto en cuanto/ los fúnebres martillazos/ las cajas amontonadas,/ y si ruedas se sentían,/ ya nuestros corazones se oprimían,/ pues solo se veían ir/ o nuestro Amo con el vicario,/ o los médicos que asistían».



Fig. 3. *La Campana de Gracia*, 02/10/1870, p. 1, detalle

celona, como alegoría femenina con el escudo de la ciudad, se debate entre los cañones y la guadaña de la muerte. En la cuarta página del semanario se muestran los *Datos de la fiebre amarilla* recogiendo la mortalidad acaecida en Cádiz (1800 y 1804) y Barcelona (1821) y deseando ante el nuevo crecimiento de la población «que hoy la misma enfermedad no causará tantos estragos. ¡Ojalá no nos equivoquemos!».<sup>25</sup> El artículo precisa, además, las medidas tomadas, como la cuarentena y fumigación para los que salen de la ciudad y la habilitación de la plaza de toros de Valencia para controlar a los pasajeros llegados a la estación, procedentes de Barcelona.

El 9 de octubre la portada de *La Campana de Gracia* es una sátira sobre las medidas adoptadas por los ciudadanos, siguiendo la lectura de un artículo de la época firmado por Damas Calvet sobre el papel del sistema de alcantarillado ante el combate pestilente.<sup>26</sup> Cestas de mimbre protegen las caras de los personajes ilustrados que huyen de la ciudad (fig. 4).<sup>27</sup> Huir de la ciudad era el recurso de las clases sociales altas. El bienestar de los que se alejan se pone en duda en el número del 23 de octubre que se abre con un interior rural en el que duermen diversas personas en jergones, el niño desnudo llora y sobre la silla reposa una chistera y la crinolina de un vestido femenino (fig. 5).<sup>28</sup>

25. *La Campana de Gracia*, 02/10/1870, p. 4. Días antes, el mismo semanario bilingüe publicaba una crónica de la enfermedad en 1821 con una relación diaria de los atacados y muertos en los meses de septiembre y agosto. Se cita la necesidad informativa ante la plaga: «Creemos de sumo interés transcribir en las columnas de nuestro periódico la relación del estado sanitario del distrito municipal de Barcelona durante la epidemia de la fiebre amarilla en el año 1821» (*La Campana de Gracia*, 25/09/1870, p. 3).

26. Se hace referencia a Damas Calvet i de Budallès (1836-1891) ingeniero, poeta y dramaturgo.

27. *La Campana de Gracia*, 09/10/1870, p. 1.

28. *La Campana de Gracia*, 23/10/1870, p. 1.



Fig. 4. *La Campana de Gracia*, 09/10/1870, p. 1, detalle



Fig.5. *La Campana de Gracia*, 23/10/1870, p. 1, detalle



Fig. 6. *La Campana de Gracia*, 30/10/1870, p. 1, detalle

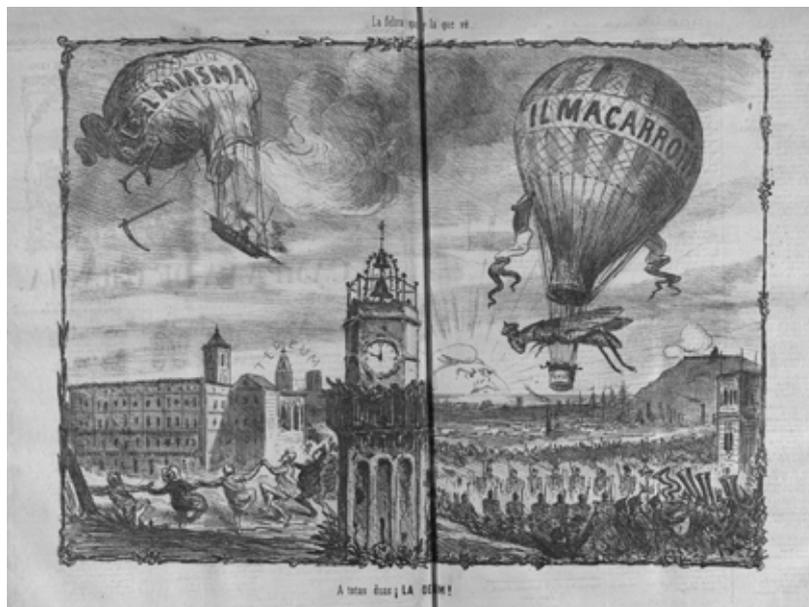


Fig. 7. *La Campana de Gracia*, 27/11/1870, pp. 2 y 3, detalle

La realidad urbana es uno de los factores centrales para el despliegue satírico de *La Campana de Gracia*. A medida que pasan las semanas la ciudad se vacía. El barrio de la Barceloneta se desaloja, siendo conducidos sus habitantes al entorno controlado de Montalegre. Las esculturas y los mascarones de proa que decoraban los edificios parecen habitantes que desoyen a las autoridades y se quedan en las calles vacías pero plagadas de ratas (fig. 6). Así lo cita la leyenda de la ilustración: «Habitants de la Barceloneta tussuts, que deshoint las autoritats no han volgut ser trasladats á Montalegre».<sup>29</sup>

El 26 de noviembre tuvo lugar el *Te Deum* o himno litúrgico de acción de gracias que puso fin a la epidemia. Al día siguiente, 27 de noviembre, *La Campana de Gracia* a doble página presenta una vista de Barcelona sobrevolada por dos globos aerostáticos, el de la fiebre amarilla que se desinfla, *El miasma*, y la llegada de *Il Macarroni* como nuevo contexto político tildado de plaga por comparación (fig. 7).<sup>30</sup>

29. *La Campana de Gracia*, 30/10/1870, p. 1. El texto en catalán dice: «Habitants de la Barceloneta tozudos, que desoyendo a las autoridades no han querido ser trasladados a Montalegre». El 17 de septiembre de 1870 la población de la Barceloneta fue evacuada al monasterio de Montalegre en la montaña de la Conreria a las afueras del municipio de Tiana (*Espediente relatiu a l'Epidèmia de Tifus Icterodes (Febre Grogà) Que Ha Sofert Barcelona Durant l'Any 1870. Instal·lació d'Una Colònia Sanitària Al Convent de Montalegre*, Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona, número de expediente A-4500.15, fol. 3).

30. *La Campana de Gracia*, 27/11/1870, p. 2-3. En el contexto histórico del Sexenio Democrático o Sexenio Revolucionario (1868-1874) se hace referencia en la caricatura al reinado de Amadeo I (1871-1873) denominado por su origen italiano «Il Macarroni».

Más allá de las ediciones contemporáneas a la epidemia, la memoria del *tifus icterodes* queda presente en la sociedad, y a lo largo de la última parte del siglo XIX se encuentran referencias a la enfermedad en imágenes que la recuerdan o usada en jeroglíficos. *La Esquella de la Torratxa* propone un jeroglífico el día 6 de diciembre de 1879 en el que se puede leer «Nadal-Corpus-Cólera morbo-Febre groga». La solución aportada el 13 de diciembre nos desvela que «Las festas per alguns son pestas».<sup>31</sup> Esta misma publicación el 8 de junio de 1894 ilustra sus páginas con un dibujo de una familia sufriendo fiebre amarilla implorando la clemencia divina.<sup>32</sup> En el imaginario colectivo quedan grabadas las epidemias y sus estragos.

El tercer grupo de producciones que queremos comentar engloba los homenajes oficiales a la epidemia. Destaca un conjunto de obras de producción francesa, tanto grabados como pinturas y composiciones literarias. La comisión de médicos franceses en Barcelona durante la epidemia de 1821 produjo una dilatada producción artística que culmina con el trato heroico hacia los médicos que como André Mazet (1793-1821) fallecieron contagiados. El nuevo heroísmo de la ciencia que representan estos personajes ha sido motivo de estudio en publicaciones como *La peste à Barcelone. En marge de l'histoire politique et littéraire de la France sous la Restauration* de Léon François Hoffmann que recopila en sus láminas los grabados de esta temática.<sup>33</sup> El AHCB conserva en sus fondos uno de ellos, *Barcelone en 1821*, representando a tres médicos de la comisión en una sala que se abre a un espacio de tratamiento de los enfermos. La escultura de Esculapio y el busto de Mazet completan la estancia.<sup>34</sup> El estudio de Hoffman se centra en las composiciones literarias derivadas, que nos permiten observar la difusión del tema de la enfermedad en Francia, también a través de las medallas conmemorativas.

Conmemorar es la intención de las obras promovidas por el Ayuntamiento de Barcelona en recuerdo de los fallecidos por la enfermedad. Podemos comentar dos producciones pensadas para un contexto funerario, el cenotafio del cementerio de Poblenou (Barcelona) y la lápida del denominado cementerio del cólera o de los Apestados (Tiana). En el primer caso tenemos un proyecto ideado en el 1823 y reformado en 1895 (fig. 8). Tradicionalmente se atribuye el concepto original a Antonio Ginesi (1791-1824) y la reformulación del mismo a Leandre Albareda (1852-1912).<sup>35</sup> Autores como Fabre y Huertas

31. *La Esquella de la Torratxa*, 06/12/1879, p. 4; *La Esquella de la Torratxa*, 13/12/1879, p. 3.

32. *La Esquella de la Torratxa*, 08/06/1894, p. 356.

33. LÉON FRANÇOIS HOFFMAN, *La peste à Barcelone. En marge de l'histoire politique et littéraire de la France sous la Restauration*, Princeton University y Presses Universitaires de France, New Jersey y Paris, 1964.

34. AHCB 4544. Otro grabado sería el titulado *Mazet dans une rue de Barcelone*, citando el ejemplar conservado en Londres en la Wellcome Library, no. 5450i, disponible en el catálogo en línea de la institución: <<http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1168842>> (consultado 14/03/2017). La pintura *La mort de Mazet*, de Henri Auguste César Serrur (1794-1865) del Musée de Cambrai sería otra de las creaciones derivadas de la exaltación de los médicos galos en Barcelona.

35. El cementerio del Este o de Poblenou es una iniciativa episcopal del obispo Josep Climent i Avinent (1706-1781) del 1775. Durante la ocupación napoleónica este espacio fue diezmado por el conflicto y por ello en 1816 se inició la reconstrucción llevada a cabo por Antonio Ginesi con un estilo neogótico y neoe-



Fig. 8. *A las víctimas de la epidemia de fiebre amarilla de 1821*. Cementerio de Poble Nou, Barcelona, detalle. Créditos de la imagen: Catálogo Art Pública de Barcelona (Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Spain)

lo sitúan en 1852 como proyecto municipal para ser instalado ante la fachada principal de la casa consistorial de Barcelona en la calle Ciutat, obra de Francesc Daniel Molina (1812-1867), realizado finalmente en el camposanto.<sup>36</sup> El monumento cívico *A las víctimas de la fiebre amarilla de 1821*, elaborado en mármol blanco, presenta un estilo clásico rematado por una columna con una cruz en lo alto. En los cuatro lados del cenotafio se encuentran placas conmemorativas, una en recuerdo de las víctimas, otra en memoria de los concejales del Ayuntamiento muertos por la misma causa, y dos dedicadas a los colectivos que más se involucraron en la lucha contra la epidemia, los médicos y los eclesiásticos.<sup>37</sup> La reminiscencia de los traspasados en la epidemia se convierte

gipcio que sigue las fórmulas internacionales para la distribución de los espacios internos. La fosa común de las víctimas de la fiebre amarilla estaría situada en el recién inaugurado cementerio, marcada por un monumento atribuido al arquitecto del conjunto.

36. Así se especifica en el catálogo municipal de escultura pública del Ayuntamiento de Barcelona, en la versión impresa y la versión digital que citamos:

<[http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg\\_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)> (consultado 16/03/2017).

37. Las inscripciones correspondientes a cada placa son las siguientes: «En el año 1821 apareció en esta ciudad de Barcelona una enfermedad cruel, calificada de fiebre amarilla, que arrebató la existencia á muchos millares de habitantes. Sus restos se depositaron en este Campo Santo. Orad por sus almas»; «A.D.O. A los ciudadanos Vilaseca, Pellicer y Barceló, prof. de Medicina; M. Altés, prof. de Cirug. Médico; D. Delom, F. Torres, F. Guimet, P. de Cirugía víct. de la fieb. Amar. en la Barceloneta; V. Vilar, médico en el Hosp. de la

en el foco central del urbanismo del cementerio, el cruce de las vías principales que distribuyen los diferentes sectores funerarios del departamento primero.

Cierta relación guarda el espacio de memoria creado en el que fue el cementerio de los enfermos de fiebre amarilla evacuados a la colonia del monasterio de Montalegre en el municipio de Tiana. Actualmente el recinto es de titularidad pública y es un espacio inmerso en el entorno natural de la Conreria bajo el nombre equívoco de cementerio del cólera o de los apestados. Destaca la losa sepulcral en piedra con la inscripción «Colonia de Montalegre. El Ayuntamiento de Barcelona a las víctimas de la fiebre amarilla 1870». Instalada en 1871, mantiene esta lauda funeraria la historia local de esta población en una crisis sanitaria. En los archivos del AHCB hemos localizado el proyecto original realizado por el arquitecto municipal de Barcelona y firmado el 5 de diciembre de 1870.<sup>38</sup> Josep Artigas y Ramoneda (1839-1912) rodea el escudo de la ciudad condal con la inscripción anteriormente mencionada y completa los espacios con relojes de arena alados y cráneos con sus huesos cruzados.

Como apunte final en nuestro estudio, los tratados médicos son también una fuente visual para estudiar el impacto de la fiebre amarilla en las artes. *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix*, en 1819 de los doctores Étienne Pariset y André Mazet es la obra paradigmática del género.<sup>39</sup> Ilustran la investigación médica desarrollada en Cádiz durante el brote de 1819 con la evolución de los síntomas en un paciente en cuatro planchas. Grabado tras grabado empeora la situación del joven culminando en sudores producidos por la fiebre, el vómito negro que caracteriza la enfermedad y la derivación amarilla de la tez del muchacho (fig. 9 y fig. 10).<sup>40</sup>

Virreina; J. Arenas, F. Ros, J. Riera, P. de Med. E. Oms, P. Santamaría, J. Trulls, B. Ribas, J. Trulls, R. Depaus, A. Desunville P. de Cirug. dent. los mur. de la Ciud. en el año de 1821 Barcelona traslada á la posteridad este triste monumento de gratitud»; «En la mortífera epidemia de MDCCCXXI el Can. Gob. Eclesiástico, el Arced. de Badalona, VI Párroc. y Vicar, XXV indiv. del clero secular y XCIII del regular murieron y aquí reposan víctimas y ejemplo de caridad y constancia religiosa»; «Barcelona en demostración de gratitud dedica esta inscripción á la memoria de los Alcaldes constitucionales D. Cayetano de Dou y el Marqués de Alfarrás, y de los regidores D. José Rovira, D. Juan Barnola y D. Juan Gil y Juliá que, fieles al juramento de cumplir debidamente el encargo que les confirieron sus conciudadanos, permanecieron firmes en la Ciudad dirigiendo los negocios públicos y aliviando á la humanidad infeliz hasta caer víctimas de la enfermedad cruel que la afligió en el año 1821».

38. AHCB 3258. Se puede cotejar este documento con las referencias históricas a la instalación de la colonia en el monasterio de Montalegre del Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona (AMCB) que conserva el expediente titulado Relatiu a l'Epidèmia de Tifus Icterodes (Febre Grogà) Que Ha Sofert Barcelona Durant l'Any 1870. Instal·lació d'Una Colònia Sanitària Al Convent de Montalegre (Número de expediente A-4500.15). Del folio 307 al 320 del citado documento se listan 447 personas procedentes de la Barceloneta en el «Padron general de los albergados en el asilo del Monasterio de Montalegre» a las que se unen los «69 corrigendos y 13 reclusos de la casa Municipal de Corrección de Barcelona». Completa esta información la entrada «Colonia de Montalegre 22 septiembre-10 diciembre 1870. Defunciones» y «Relacion alfabético de los fallecidos en la Colonia de Montalegre», ambas sin foliar sobre las muertes acaecidas.

39. Étienne Pariset, y ANDRÉ MAZET, *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix*, en 1819, Audot, París, 1820.

40. Podemos citar el ejemplar de la Bibliothèque National de France (BNF) con la cota FOL-TD54-74 o el de la Wellcome Library en su catálogo en línea: <<http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1120677>> (consultado 14/03/2017).



Fig. 9. Étienne Pariset y André Mazet: *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix*, en 1819, Audot, París, 1820. Créditos de la imagen: Wellcome Library, Londres (Creative Commons Attribution only licence CC BY 4.0.)



Fig. 10. Étienne Pariset y André Mazet: *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix*, en 1819, Audot, París, 1820. Créditos de la imagen: Wellcome Library, Londres (Creative Commons Attribution only licence CC BY 4.0.)

*Memoria históricocientífica sobre la epidemia de fiebre amarilla sufrida en Barcelona en 1870* es uno de los numerosos tratados publicados con motivo de la epidemia y contagio.<sup>41</sup> Destacamos este por la inclusión al final del volumen de dos planchas litografiadas con las observaciones hechas en el microscopio de la sangre, el agua y el cieno del puerto barcelonés para su estudio. Resulta muy interesante la intención médica de plasmar con imágenes los estudios que

41. ANTONIO MENDOZA, *Memoria histórico-científica sobre la epidemia de fiebre amarilla sufrida en Barcelona en 1870*, Establecimiento Tipográfico de Jaume Jepús, Barcelona, 1872.

se estaban realizando. No es tanto presentar la sintomatología externa como en el tratado francés comentado, sino ahondar en la microbiología de la plaga e ilustrar los avances aportados por la Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona.

\*\*\*

Este estudio ha sido una aproximación a la realidad de la plaga del *tifus icterodes* en un contexto histórico-artístico. Barcelona fue sitiada por otras enfermedades que nos permitiría desarrollar un trabajo equiparable ante las reacciones dadas a otras epidemias. La metodología seguida ha sido el vaciado de los fondos de hemerotecas, como una fuente relevante de investigación, cotejada con otras tipologías documentales de diferentes instituciones patrimoniales y archivos. Paralelamente se han indagado los espacios de conservación de la memoria de los fallecidos en los cementerios. Gracias a los estudios ya publicados sobre historia, medicina y farmacia, hemos podido aportar una mirada transversal que quería reflejar el impacto social de la plaga como detonante de la creación artística. Las respuestas culturales son una expresión de las sociedades ante el dilema de la patología y las intervenciones llevadas a cabo por las autoridades competentes. La documentación de archivo permite además personificar a las víctimas: sus nombres y apellidos, sus domicilios, profesiones y edades, entre otros datos, han llegado a nosotros aportándonos una mirada íntima a los contagiados y contagiadas de la fiebre amarilla en la Barcelona del siglo XIX.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Al público. La incomunicación del Puerto de Barcelona de esta ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1821.
- AUSIN I HERVELLA, JOSEP LLUÍS: *Hospitals provisionals a la Barcelona del segle XIX. Les crisis sanitàries*, Publicacions del Seminari Pere Mata, Barcelona, 2002.
- CERDÀ, ILDEFONS: *Monografía estadística de la clase obrera, en 1856: espécimen de una estadística funcional de la vida urbana, con aplicación concreta á dicha clase*, Imp. Española, 1868.
- *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas á la reforma y ensanche de Barcelona*, Imp. Española, 1867.
- Diálogo entre Feliu y Jaumet abitants de Barcelona: refereix cada qual lo que li succehi durant la epidemia en la ciutat lo any 1821*, Imprenta de Joseph Torner, Barcelona, 1822.
- GARCÍA FÀRIA, PERE: *Proyecto de saneamiento del subsuelo de Barcelona*, Imp. Henrich y Cía, Barcelona, 1893.
- GASPAR I GARCÍA, MARÍA DOLORES: «La epidemia de fiebre amarilla que asoló Barcelona en 1821, a través del contenido del manuscrito 156 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», *Gimbernat*, XVIII, 1992, pp. 65-72.
- GASPAR I GARCÍA, MARÍA DOLORES, y JOSEP MARIA SUÑÉ I ARBUSSÀ: «Notes d'interès medicofarmacèutic sobre l'epidèmia de febre groga del 1821 a Barcelona», *Gimbernat*, XX, 1993, p. 179-186.

- HOFFMAN, LÉON FRANÇOIS: *La peste à Barcelone. En marge de l'histoire politique et littéraire de la France sous la Restauration*, Princeton University y Presses Universitaires de France, New Jersey y París, 1964.
- Manifiesto acerca del origen y propagación de la calentura que ha reinado en Barcelona en el año 1821*, Imprenta de Albán y Compañía, Madrid, 1822.
- MASDEVALL I TERRADES, JOSEP: *Relación de las epidemias de calenturas pútridas y malignas que en estos últimos años se han padecido en el Principado de Cataluña y principalmente de la que descubrió el año pasado de 1783 en la ciudad de Lérida, Llano de Urgél: con el método de curar semejantes enfermedades*, Imprenta Real, Madrid, 1786.
- MENDOZA, ANTONIO: *Memoria histórico-científica sobre la epidemia de fiebre amarilla sufrida en Barcelona en 1870*, Establecimiento Tipográfico de Jaume Jepús, Barcelona, 1872.
- MERLÍ I FEIXES, RAMON: *Espurgo de Barcelona*, Imprenta de la Viuda de D. Antonio Brusi e Hijos, Barcelona, 1821.
- MONLAU, PERE FELIP: *¡Abajo las murallas! Memoria acerca de las ventajas que reportaría á Barcelona, y especialmente á su industria, de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*, Imp. del Constitucional, Barcelona, 1841.
- PARISSET, ÉTIENNE, Y ANDRÉ MAZET: *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix*, en 1819, Audot, París, 1820.
- NÚRIA SAUCH CRUZ: «La febre groga de 1821 a Tortosa: origen, propagació, prevenció i mètode de curació de la malaltia», *Recerca*, 8, 2004, pp. 339-344.

DER KÜNSTLER  
ALS *HOMO POLITICUS* - DIE NARRATIVEN  
GEMÄLDE VON SIMON ROSENTHAL

THE ARTIST AS *HOMO POLITICUS* - THE NARRATIVE  
PAINTINGS OF SIMON ROSENTHAL

KARIN MÜLLER-KELWING  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

---

Recibido: 31/03/2017 Evaluado: 04/05/2017 Aprobado: 30/10/2017

RESUMEN: Los cuadros narrativos del artista alemán Simon Rosenthal conforman una posición excepcional y enérgica de la pintura contemporánea figurativa. Surgen del enfrentamiento intelectual con nuestro tiempo, se originan por los actuales discursos sociales y reflexionan sobre la actualidad. Las obras del artista que vive en Dresde desconciertan al espectador en cuanto a la forma y al contenido. Muy a menudo no se ajustan a las expectativas. Las ambivalencias y las ambigüedades son intencionadas. Conscientemente, sus obras niegan una localización espacial y temporal. Imaginan una cierta atemporalidad y son imágenes con un subtexto político.

Refiriéndose a la historia cultural, el artista crea su propio mundo pictórico en el que los temas europeos y el cuestionamiento del poder juegan un papel importante. Las obras presentadas muestran a Rosenthal como «homo politicus».

*Palabras claves:* Simon Rosenthal, artista, pintura figurativa, pinturas narrativas, subtexto político

ABSTRACT: The narrative paintings of the young German artist Simon Rosenthal, who lives in Dresden, mark an extraordinary and strong position in the field of contemporary figurative painting.

Arising from the intellectual examination of our time, they ignite at contemporary discourses, always reflecting the now. Containing

multiple irritations in form and content, they deliberately break with the viewer's expectations in many ways, evoking all kinds of ambiguities and ambivalence.

Negating any regional or temporal classification, Rosenthal's works conjure up a sphere above time, and may be looked at as a profound sort of political riddles.

Referring to cultural history, he creates a unique figurative cosmos, where European themes are raised, closely linked with the question of power. The presented works show the artist Simon Rosenthal as «homo politicus».

*Keywords:* Simon Rosenthal, artist, narrative paintings, figurative painting, political subtext

**ZUSAMMENFASSUNG:** Eine außergewöhnliche wie kraftvolle Position der zeitgenössischen figurativen Malerei bilden die narrativen Gemälde von Simon Rosenthal. Sie entspringen der intellektuellen Auseinandersetzung mit unserer Zeit, entzünden sich an aktuellen gesellschaftlichen Diskursen, reflektieren das Jetzt. Die Werke des in Dresden lebenden Künstlers enthalten inhaltliche und formale Irritationen, brechen mehrfach mit Erwartungen. Ambivalenzen und Ambiguitäten sind gewollt. Eine räumliche und zeitliche Verortung verweigern seine Werke bewusst, sie imaginieren Überzeitlichkeit, sind politische Denkbilder.

Unter Bezugnahme auf die Kulturgeschichte schafft er eine eigene Bilderwelt, in der europäische Themen und die Frage nach Macht eine bedeutende Rolle spielen. Die vorgestellten Arbeiten zeigen Rosenthal als «homo politicus».

**D**u musst Dein Leben ändern – so lässt der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke 1908 sein Gedicht «Archaischer Torso Apollos»<sup>1</sup> enden. Beim Anblick des nur fragmentarisch erhaltenen antiken Kunstwerkes hatte er entdeckt, dass diesem ein lebendiger Impuls, eine überraschende Aktualität inne wohnt.

Kunst wie Gesellschaft sind durchzogen vom Wunsch nach Veränderung, nach gesellschaftlichem Wandel, im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts stärker denn je. Zugleich herrscht große Irritation: Wie kann man heute

1. RAINER MARIA RILKE: «Archaischer Torso Apollos», in RAINER MARIA RILKE: *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel-Verlag, Leipzig, 1918, S. 1. Siehe: austrian literature online, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=12096&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=3> (01.08.2017).

als Künstler arbeiten, wie sich in gesellschaftliche Prozesse einbringen, wie Menschen mit seinen Werken erreichen? Letztlich stellt sich die Frage, ob Kunstwerke mehr sind als Ab-Bilder, mehr als Träger von Erinnerungen und Hoffnungen? Können sie in Machtgefüge eingreifen, zum ethischen Handeln auffordern?

Die junge Künstlergeneration befindet sich im Aufbruch. Sie sucht nach neuen Formen und Ausdrucksweisen, jenseits der radikalen Abstraktion wie auch jenseits des Fotorealismus und des ideologiebestimmten Realismus des 20. Jahrhunderts. Einige entscheiden sich für die Flucht in ein apolitisches Werk. Sie kapitulieren vor der Angst, in ideologisches Fahrwasser zu geraten und kaum Verständnis beim Publikum zu finden. Nur wenige sind entschlossen, sich mit dem aktuellen Zeitgeschehen auseinanderzusetzen, eigene Gedanken und Zweifel in Kunst zu transformieren.

Über diese Tendenz konnte auch die weltweit bekannteste zeitgenössische Kunstausstellung, die documenta 14, nicht hinwegtäuschen, die 2017 in Kassel und Athen zahlreiche Arbeiten präsentierte, die sich mit politischen Themen wie Klimawandel, Rassismus, Armut, Flucht auseinandersetzen. Die ausgestellten Überreste havariierter Flüchtlingsbote wirken wie ein memento mori, lassen jedoch eine tiefere ästhetische wie intellektuelle Auseinandersetzung vermissen. Der als Wahrzeichen der documenta 14 bejubelte «Parthenon der Bücher» der argentinischen Künstlerin Marta Minujin verliert als Replik ihres bereits 1983 nach dem Ende der argentinischen Militärdiktatur gezeigten «Partenón de Libros» an Strahlkraft.

Angesichts der tagesaktuellen, gesellschaftlichen Realität, nicht nur in Sachsen, jener ach so fernen Region, von der weltweit primär über Intoleranz und Fremdenfeindlichkeit berichtet wird, stellt sich die Frage, ob sich Künstler unmittelbar in die gesellschaftlichen Debatten einmischen sollten. Oder sind es vielmehr andere Mittel und Wege, die junge Künstler heute reizen, sich in den aktuellen politischen Diskurs einzubringen?

Besonders deutlich wird dies angesichts der absurd anmutenden Diskussion um das im Februar 2017 von Manaf Halbouni in Dresden errichtete «Monument».<sup>2</sup> Konzeptkunst hinterfragt, bisweilen plakativ, gewohnte Sichtweisen. So nutzt Halbouni eine Fotografie aus Aleppo und kombiniert diese mit anderen, bereits emblematisch gewordenen Erinnerungsbildern zu einer temporären Installation an prominentem Ort in Dresden – und provoziert: Neben großer medialer Aufmerksamkeit erntete er haltlose Beschimpfungen.

Willkommen im postfaktischen Zeitalter: Ertrinkend in einer Informations-Flut kapitulieren wir bereitwillig angesichts des Widerkäuens von Fake-News.

---

2. Siehe «Tumult auf dem Neumarkt», in *Sächsische Zeitung*, online, 07.02.2017 - <http://www.sz-online.de/nachrichten/tumult-auf-dem-neumarkt-3607272.html> (04.08.2017) und DOREEN REINHARD: «Tumultartige Trauerarbeit», in *Die ZEIT*, 04.02.2017 - <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2017-02/dresden-gedenken-13-februar-tumulte-einweihung-skulptur-monument-manaf-halbouni> (04.08.2017), auch <https://www.manaf-halbouni.com/work/monument/> (04.08.2017).

Macht und Gewalt – diese Themen und die entsprechenden Bilder umgeben uns täglich. Durch ihre rasante Verbreitung entwickeln sie eine Omnipräsenz, der wir uns kaum noch entziehen können. Doch mehr und mehr junge Künstler stellen sich dieser Herausforderung. Sie nehmen mit ihren Werken direkt oder indirekt Bezug auf diese Situation, auch und gerade auf die Gefahr hin, missverstanden und vehement abgelehnt zu werden – Entsteht ein Kunstwerk nicht gerade in diesem Spannungsfeld von Privatsphäre und gesellschaftlicher Realität?

Ein wichtiger Vertreter dieser mutigen, zeitgenössischen Künstlergeneration in Deutschland ist Simon Rosenthal. 1984 in Sulzbach-Neuweiler geboren und in Lüdenscheid aufgewachsen, studierte er Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, seit 2016 ist er Meisterschüler bei Prof. Christian Macketanz.

Rosenthal entzieht sich bewusst der medialen Bilderflut. Er stellt sich gegen eine Kunst, die sich bereitwillig auf ihren Unterhaltungswert reduzieren lässt. Seine Bildthemen entspringen der intellektuellen Auseinandersetzung mit unserer Zeit, entzünden sich an aktuellen gesellschaftlichen Diskursen, reflektieren das Jetzt.

Besonders spürbar ist dies in seinen narrativen figurativen Gemälden, die seit etwa 2011 entstehen. Diese Arbeiten bewegen sich zwischen figurativem Realismus und narrativer Abstraktion. Sie sind nicht als Serie konzipiert, lassen sich aber sehr wohl als Werkgruppe lesen.<sup>3</sup> Zu den ersten narrativen Gemälden im Œuvre Rosenthals, die sich insbesondere europäischen Fragestellungen widmen, zählen «Fähre» (Abb. 1) und «Abendstimmung» (Abb. 2), die sich beide heute in einer außereuropäischen Privatsammlung befinden. Etwa zeitgleich schuf der Künstler das Figurenbild «Soldat» (Abb. 3), gefolgt von «Star/Ego/USA (Der Wille zur Macht)» (Abb. 4). Ihren vorläufigen Höhepunkt finden Rosenthals erzählerischen Werke in den beiden äußerst komplexen, großformatigen Gemälden «Plateau Europa» (Abb. 5) und «Zeitenwende» (Abb. 6) von 2015–2016.<sup>4</sup>

Aber sein Œuvre umfasst weitaus mehr als diese Werke, wie zum Beispiel zahlreiche Figurenbilder und Porträts. Längst ist der Künstler Simon Rosenthal kein Unbekannter mehr. Seit 2005 sind seine Arbeiten regelmäßig in Ausstellungen zu sehen, so in Bamberg, Berlin, Dresden, Erfurt, Leipzig, Lüdenscheid und Münster, aber auch bereits in Jeddah, London und

---

3. Diese Werkgruppe wird hier erstmals gemeinsam präsentiert. Die Idee zu diesem Aufsatz reifte während zahlreicher Gespräche im Atelier von Simon Rosenthal zwischen Oktober 2015 und August 2017, für die ich dem Künstler herzlich danke. Mein Dank gilt ebenso der Redaktion und den anonymen Gutachtern von POTESTAS für die aufmerksame Lektüre des Textes, ihre kritischen Anmerkungen und die Ermöglichung der Publikation.

4. Beide Gemälde stellte Rosenthal erstmals im Sommer 2016 aus. Siehe HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE (Hg.): *Diplom 2016*, Katalog zur Ausstellung, 15.07.–04.09.2016, Dresden, 2016 und UWE SALZBRENNER: «Kunst kommt um den Spuk aus Europa nicht herum. Absolventen der Hochschule für Bildende Künste zeigen ihre Diplomarbeiten», in *Sächsische Zeitung*, 18.07.2016, S. 19.

Yokohama. In mehreren privaten Kunstsammlungen ist er mit seinen Werken vertreten, auch außerhalb Europas. Rosenthal arbeitet mit Galerien in Berlin, Lüdenscheid und Stuttgart zusammen. In Dresden betreibt er gemeinsam mit



Abb. 1. Simon Rosenthal, *Fähre*, 2011–2013, Öl auf Leinwand, 240 x 180 cm, Privatsammlung Saudi-Arabien



Abb. 2. Simon Rosenthal, *Abendstimmung*, 2012, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm, Privatsammlung Saudi-Arabien

neun anderen Absolventen der dortigen Kunstakademie die 2016 gegründete *produzenten|galerie*.<sup>5</sup>

Den Ausgangspunkt für seine prozessuale Arbeitsweise bildet das Sehen, die Anschauung. Das Naturstudium und vor allem die Arbeit mit lebendem Modell für seine Aktstudien und Porträts bedeuten dem Künstler viel. Doch sind sie für Rosenthal, wie Maisel bereits 2014 beobachtete, meist «nur ein Vehikel zum Einstieg in die aleatorische Bilderwelt»<sup>6</sup>.

Der lange Entstehungsprozess seiner Werke, der durchaus mehrere Monate, bisweilen, wie bei den großformatigen Gemälden, sogar Jahre dauern kann, beginnt relativ planlos. Erst beim Malen manifestiert sich unmittelbar auf der grundierten Leinwand eine erste vage Idee.

5. Siehe KARIN MÜLLER-KELWING: «Ein neuer Ort für junge Kunst in Dresden. Zehn Künstler erfüllen sich ihren Traum», in *Sachsenbummel. Magazin für KulturGeschichte und Tourismus*, 23. Jg., Nr. 90, H. 1, 2016, S. 30–37. Siehe auch <http://www.produzenten.net/> (10.08.2017).

6. VOLKER MAISEL: «Vorwort», in *Simon Rosenthal. Malerei und Grafik*, Dresden, 2014, o. S.



Abb. 3. Simon Rosenthal, *Soldat*, 2011, Öl auf Leinwand, 190 x 130 cm



Abb. 4. Simon Rosenthal, *Star/Ego/USA (Der Wille zur Macht)*, 2012–2014, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm, Privatsammlung Deutschland

Der Akt des Malens dient dem Ergreifen des eigenen Seins. Rosenthal spürt dabei den Schwingungen zwischen sich und seinem Leinwand-Gegenüber nach. Der Künstler führt gewissermaßen einen Dialog mit seinem entstehenden Werk, wobei die Leinwand in der künstlerischen Selbstbefragung den Part des Spiegels übernimmt. Sie wird zur Projektionsfläche für sein



Abb. 5. Simon Rosenthal, *Plateau Europa*, 2015–2016, Öl auf Leinwand, 220 x 370 cm,  
Foto: Matthias Blumenhagen

Innerstes, für Gedanken und Gefühle, für Ängste, Wünsche und Hoffnungen. Jedes seiner Werke ist damit auch ein Stück weit Selbstporträt.

Dazu gesellt sich das Ringen um einen adäquaten formalen Ausdruck für diesen fragilen, sich ständig verändernden inneren Zustand. Erst nach und nach formt sich die Komposition, finden sich Formen und Farben auf der Leinwand. In diesem Arbeitsprozess lotet der Maler diverse Standpunkte aus, er verwirft Bildideen, findet neue. Das einzig Stete ist die Veränderung. Seine Gemälde «wachsen» – es handelt sich im wahrsten Sinne um eine Bild-Findung.<sup>7</sup> Diese Suche führt über diverse Transformationen, die in formalen wie inhaltlichen Irritationen münden. Bisweilen verweigert Rosenthal die Zuordnung zu konkreten Formen, reduziert und verfremdet, löst die Figuration in verschiedenen Stufen der Abstraktion auf. Nicht selten steht in seinen Gemälden Hyperrealistisches unmittelbar neben Abstrahierendem. Insbesondere seine Personendarstellungen weisen formale Brüche auf, sind ihrer Individualität beraubt. Selbst in Porträts arbeitet er nie naturgetreu, auch sie weisen lediglich gewisse Züge von Realität auf. Jedoch ist der Abstraktionsgrad nicht von der Bedeutung des Dargestellten im Bildgefüge abhängig.

7. Zu seiner Arbeitsweise äußert sich der Künstler in SIMON ROSENTHAL: *In between realities*, <http://artitious.com/artist/simon-roenthal/> (06.08.2017).



Abb. 6. Simon Rosenthal, *Zeitenwende*, 2015–2016, Öl auf Leinwand, 220 x 510 cm,  
Foto: Robert Vanis

Die Frage, ob Malerei zeitgemäß ist, hat für Rosenthal keine Relevanz:

Form und Farbe, bewusst im Bild eingesetzt, sind als Ausdrucksmittel zeitlos. Sie sind ein visuelles Äquivalent unserer Gefühlswelt. In meinen narrativen Arbeiten sind die Inhalte zwar zeitbezogen, der bildnerische Schwerpunkt liegt jedoch in der Phänomenologie, ohne dass der Inhalt dabei weniger Bedeutung hätte. Dadurch verleihe ich meinen Bildern eine überzeitliche Dimension. Auf die Frage nach dem Zeitgemäßen habe ich immer in Paul Celans Gedicht eine Antwort gefunden: «Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn,/ das wir gelesen haben./ Die Jahre, die Worte seither./ Wir sind es noch immer./ Weißt du, der Raum ist unendlich,/ weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,/ weißt du, was sich in dein Aug schrieb,/ vertieft uns die Tiefe.»<sup>8</sup>

Simon Rosenthal hat in verschiedenen künstlerischen Techniken gearbeitet, bevorzugt jedoch die Malerei mit Ölfarben auf einer feinen, ebenmäßigen, hell grundierten Leinwand. Entgegen der aktuellen Moden entschied er sich bewusst für die altmeisterliche Technik der Lasurmalerei, wie sie in Dresden intensiv von Otto Dix und seinen Schülern, das heißt von den jungen Künstlern der 1920er Jahre, praktiziert wurde.<sup>9</sup>

8. Simon Rosenthal im Gespräch mit der Autorin am 20.03.2017. Das zitierte Gedicht entstammt dem Gedichtband «Niemandrose» (1963). Siehe BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT (Hg.): *Paul Celan - Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1983, Bd. I, S. 211-291, hier S. 212.

9. Siehe: HOLGER PETER SAUPE: «Dix-Schüler. Nähe und Distanz», in KUNSTSAMMLUNG GERA (Hg.): *Dix-Schüler. Nähe und Distanz. Gemälde Druckgraphiken Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung, Kunstsammlung Gera, 01.07.-20.08.1995, Gera 1995, S. 7-13 und G. SÖDER: «Dix an der Dresdner Kunstakademie», in *ibidem*, S. 39-46, besonders S. 43. Für eine detaillierte Analyse der Maltechnik von Dix siehe: MARLIES GIEBE und MARIA KÖRBER: «... weil Dix hier wie ein Alter Meister und dabei doch ganz er selbst geblieben ist. Maltechnische Studien zum Triptychon „Der Krieg“ von Otto Dix», in STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN (Hg.): *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, Katalog der

Geduldig trägt Rosenthal die Farben in dünnen Schichten übereinander auf. Die Zeit, die zum Trocknen der Schichten notwendig ist, ermöglicht dem Künstler das stete kritische Hinterfragen seiner gemalten Weltsicht und erleichtert die prozessuale Arbeit, die das Verwerfen und Finden neuer formaler Bildlösungen einschließt. Darüber hinaus erzeugt die subtil reduzierte, in feinsten Nuancen abgestufte Farbigkeit der Lasurmalerei einen inneren Glanz, ein Strahlen, suggeriert Raumtiefe, schafft eine Distanziertheit und entrückt ins Surreale.

In diesem aufwendigen Entstehungsprozess seiner figurativen Werke vermischen sich die intuitive und zugleich rationale Herangehensweise des Künstlers, vermengen sich der bisweilen rauschhafte Schöpfungsdrang und ein feiner Ordnungssinn, finden apollinisches und dionysisches Prinzip zu einer Einheit zusammen. Seine Werke erkennt Rosenthal erst als beendet an, wenn sich im Zwiegespräch mit ihnen der Titel in Worte fassen lässt. Erst dann trägt er den Firnis auf, dessen spätere optische Wirkung er im gesamten Malprozess bereits im Voraus mit bedenkt. Bisweilen sind die Titel seiner Gemälde sehr einfach, oft suggestiv, manchmal humorvoll, aber nie erklärend. Vielmehr unterwandern auch sie Erwartungen, sorgen für Irritation.

Seine Motive findet der Künstler in der innovativen wie spielerischen Auseinandersetzung mit dem aktuellen Tagesgeschehen, beim Grübeln über Politik und Gesellschaft. Seine Werke widmen sich sehr komplexen Themen, spiegeln das geistige Klima unserer Zeit. Rosenthal widmet sich existentiellen Fragen, analysiert den Zustand Europas, hinterfragt Identitäten, thematisiert Zugehörigkeiten.

Für Rosenthals Entwicklung als Maler ist die Begegnung mit Werken der Neuen Wilden, die sich in den 1980 Jahren nicht scheuten, ihre subjektiven Ansichten in zumeist großformatige Bilder mit expressiver Malweise und kräftiger Farbigkeit zu transformieren, wichtig. Er bekennt:

«Mich faszinieren künstlerische Positionen, die sich trauen, aus der Aktualität heraus, Ereignisse darzustellen, die Zeitgeschichte thematisieren, noch bevor sie als solche bezeichnet wird. Es gehört viel Mut dazu, sich selbst an den Schreibtisch der Geschichte zu stellen, die Signifikanz geschichtlicher Ereignisse zu definieren und in einem Gemälde zur Historie zu erklären – Dafür bewundere ich Immendorf. Er legt so viel offen: Heimat, Liebe, Identität – Begriffe, die in der Kunst der globalisierten Welt nicht mehr vorkommen. Immendorf hat mit *Café Deutschland* gezeigt, dass die äußeren Geschehnisse die Innere Welt formen und anders herum, dass es eine Metaphysik in der Existenz gibt. Die Stärke dieser Bilder liegt darin, dass sie nicht die Banalität des Aktuellen scheuen, trotzdem mystisch sind und sich an einen Betrachter wenden, der aus historischer Distanz immer noch den Maler als Menschen in seiner Zeit spürt.»<sup>10</sup>

---

Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister Albertinum, Sandstein Verlag, Dresden, 2014, S. 219-251.

10. Simon Rosenthal im Gespräch mit der Autorin am 26.11.2015.

Bilden bei Immendorfs Bilderzyklus (1977-1982) die deutschen Befindlichkeiten im Kalten Krieg das Leitmotiv, so ist es bei Rosenthal Europa in der Identitätskrise, einer Phase des Umbruchs.

Rosenthals Figuren sind Zeugen und Protagonisten zugleich, doch selbst als Beobachtende niemals passiv. Mit dem steten Wechsel zwischen vagen formalen Andeutungen und klar formulierten Bildinhalten visualisiert er Widersprüche. Dabei bedient er sich traditioneller Symbole und kreiert eigene Bildzeichen, entwickelt eine individuelle Ikonographie. Es ist das Spiel von Realität und Fiktion, was den Künstler reizt. In seinen Arbeiten verschwimmen die Grenzen dazwischen. Nichts ist, als was es sich ausgibt. Seine Gemälde beinhalten gezielte Provokationen und (Ent-)täuschungen. Dennoch spricht aus seinen Werken das «Prinzip Hoffnung»<sup>11</sup>. Rosenthal arbeitet mit inhaltlichen Gegenüberstellungen. Personen werden zu Dingen. Ebenso nehmen Dinge, auch Ideen, menschliche Züge an, kommen in seinen Bildern als Personifikationen daher. Der Künstler nutzt Metaphern, verwendet Sprachbilder, entwickelt daraus eine eigene Formen- und Bildsprache.

Doch egal ob seine Arbeiten surreal, (alb)traumartig oder humorvoll daherkommen – Eines tun sie immer: Sie geben Denkanstöße. Es sind jene werkimmanenten Brüche, besonders die formalen, die nicht der Bedeutung der Bildaussagen folgen, mit denen es Rosenthal geschickt versteht, den Blick des Betrachters zu lenken. So beginnen seine Gemälde von selbst zu erzählen, wenn der Betrachter sich darauf einlässt. Dieses Phänomen beschrieb der Maler und Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer in anderem Zusammenhang wie folgt: «Kein Kunstwerk beantwortet eine Frage, die nicht gestellt wurde ... Wohl aber suggeriert es dem Betrachter eine Frage, und wenn er diese richtig zu stellen weiß, antwortet es unfehlbar mit einer ewigen Wahrheit.»<sup>12</sup> Ganz in diesem Sinne fordern die Werke von Simon Rosenthal den Betrachter zum Zwiegespräch, sie verlangen ein dialogisches Sehen.

Es ist an uns, an jedem Einzelnen, das richtige Wort zu treffen, die entscheidende Frage zu formulieren – dann offenbart sich uns der Zauber der Welt, dann lassen sich Bilder lesen. So gesehen, stehen Rosenthals Arbeiten in der romantischen Tradition, sie bedienen sich des Prinzips der Eichendorffschen Wünschelrute<sup>13</sup>. Doch Rosenthal verklärt nicht, der Künstler betrachtet die Gesellschaft mit analytischer Schärfe, transformiert seine kritischen Reflexionen in Bilder. Er fragt dabei nach politischer Involviertheit und hinterfragt gesellschaftliche Zusammenhänge. Er verwandelt die drängenden Fragen seiner Generation, auch jene nach der Zukunft Europas, in Malerei.

---

11. Vgl. HEINZ WEISSFLOG: «Das Prinzip Hoffnung. Malerei und Zeichnung von Simon Rosenthal in der produzentengalerie», in *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 286, 08.12.2016, S. 10.

12. SALMAN ANSARI (Hg.): *Wolfgang Hildesheimer – Die Schule des Sehens*, Insel, Frankfurt/Main, 1997, o.S.

13. Siehe JOSEPH FREIHERR VON EICHENDORFF: «Wünschelrute», in ADALBERT VON CHAMISSO und GUSTAV SCHWAB (Hg.): *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1838*, Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig, 1838, S. 287. Siehe [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1838\\_eichendorff2.pdf](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1838_eichendorff2.pdf) (11.08.2017).

Der Künstler ergründet in seinen Werken die Welt – will diese jedoch weder in ihrer Komplexität deuten, noch detailliert erklären. Vielmehr vermittelt er dem Betrachter eine vorsichtige Annäherung an die nun in seinem Bild enthaltene «Wahrheit», ohne dass diese komplett zu dechiffrieren wäre. Gerade in ihrer Doppeldeutigkeit entziehen sich Rosenthals Werke hartnäckig einer politischen Verwertbarkeit und ideologischen Instrumentalisierung.

Sein dialektisches Denken findet sein Pendant in der dialogischen Arbeitsweise. Die zahlreichen im Werk vorhandenen Bezüge und Anspielungen auf die Kunst- und Kulturgeschichte, wie auf die Epoche der Romantik oder die antiken Philosophen, überraschen wenig. Vor seiner Zeit an der Dresdner Kunstakademie studierte Rosenthal von 2004 bis 2009 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg Philosophie bei Roland Simon-Schaefer, sowie Kunstgeschichte, Restaurierungswissenschaften und Kunstdidaktik.

Rosenthal bedient sich poststrukturalistischer Instrumentarien. In seinen Gemälden vergegenwärtigt er die Foucaultsche Archäologie des Wissens und Ordnung der Dinge,<sup>14</sup> lotet das Verhältnis zwischen künstlerischer Praxis und Wirklichkeit aus. Wie ein Palimpsest liegen philosophische Gedanken und literarische wie ikonographische Bezüge unter der sichtbaren Oberfläche seiner Gemälde verborgen.

In «Fähre» (2011–2013) schwingt unübersehbar der Bezug zur Romantik mit. (Abb. 1) Das Thema der Überfahrt, eines Überganges, entlehnt Rosenthal spielerisch bei Ludwig Richters «Überfahrt am Schreckenstein» (1837)<sup>15</sup>. Scheinbar Überflüssiges, wie die Landschaft, lässt er weg, konzentriert sich ganz auf die Passage. Im Nirgendwo unterwegs, wird sein Boot zum Geisterschiff, gefüllt mit unterschiedlichen Charakteren. Der Gedanke an das «Narrenschiff» von Hieronymus Bosch<sup>16</sup> liegt nahe, ebenso jener zum gleichnamigen, 1494 gedruckten Buch von Sebastian Brant<sup>17</sup>. Sowohl Brant als auch Bosch hielten ihren Zeitgenossen einen Spiegel vor, schildern deren Laster und Eigenheiten. Ähnlich kritisch betrachtet Rosenthal die Gegenwart. Die gemeinsame Fahrt zielt ins Ungewisse. Daran wird auch der sich von den anderen Passagieren abwendende Nostalgiker, als Rückenfigur rechts im Boot dargestellt, nichts ändern. Formal angelegt wie die Identitätsfigur bei den Romantikern, ist es seine Aufgabe, uns als Betrachter ideell in das Bild zu integrieren: Bei allen gesellschaftlichen Veränderungen sitzen wir letztlich im selben Boot.

14. Siehe MICHEL FOUCAULT: *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973 (*L'archéologie du savoir*, 1969) und MICHEL FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971 (*Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966).

15. Ludwig Richter, *Die Überfahrt am Schreckenstein*, 1837, Öl auf Leinwand, 116,5 x 156,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2229. Siehe <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/311568> (21.08.2017).

16. Hieronymus Bosch, *Das Narrenschiff*, ca. 1494-1510, Öl auf Holz, 58 x 33 cm, Musée du Louvre, Paris, RF 2218. Siehe [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das\\_Narrenschiff.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das_Narrenschiff.jpg) (04.08.2017).

17. Siehe SEBASTIAN BRANT: *Das Narrenschiff*, Basel, 1494, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Ink.394.4. Siehe [http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/cache.off?tx\\_dlf%5Bid%5D=11823&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&tx\\_dlf%5Bpointer%5D=0](http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/cache.off?tx_dlf%5Bid%5D=11823&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bpointer%5D=0) (04.08.2017).

Die «Abendstimmung» (2012) ist bei weitem nicht so idyllisch, wie der Betrachter gemeinhin bei diesem Bildtitel erwarten dürfte. (Abb. 2) Im Streiflicht der untergehenden Sonne liegt zwischen zwei, bedrohlichen Schatten ähnlichen Felsen ein Spielplatz, auf dem die Europaflagge im Wind flattert. Friedlicher Platz, Insel, oder Kontinent? Nur noch eine Person scheint hier zu Rutschen. Ringsum, im Düsternen, bahnt sich eine Katastrophe an: Während das Wasser steigt, versuchen sich einige Personen zu retten. Zwei sind auf das Dach eines Gebäudes geklettert, das bereits in den Fluten versinkt – es könnte ein Rathaus sein, oder eine Dorfkirche. Eine weitere Person stakt in einem Kahn davon. Menschenleer, Geisterschiffen ähnlich, versuchen Autos, dem Unglück zu entkommen bzw. fahren direkt hinein. Inmitten der Sintflut ist kein Schutz zu finden. Europa vor dem Untergang? Alles scheint ins Wanken geraten, weder die Gesellschaft noch die Religion bieten Halt. Weltuntergangsstimmung. Nur die Natur scheint beständig. Trotzend ragen die an ihrer charakteristischen Wuchsform erkennbaren Lebensbäume, Symbole der Ewigkeit, in den orange-glühenden Himmel.

In «Star/Ego/USA (der Wille zur Macht)», 2012–2014, porträtiert Simon Rosenthal einen somnambulen Grenzgänger. (Abb. 4) Er ist Superheld und Chimäre in einem, flieht vor sich selbst. Er verführt und schockiert zugleich, gefangen im ewigen Kreislauf: Individuum und Gesellschaft, Macht und Ohnmacht, Schein und Sein, Leben und Tod.

Auf der Bühne des Lebens ein Star sein, Perfektion oder Illusion – ein kurzer Augenblick, der Moment des Innehaltens, des Nachdenkens. Einer Choreographie folgen, der eigenen oder der eines anderen, einen Schritt vor ins Rampenlicht, oder zwei zurück in den Schatten, hinter den Schatten unserer selbst. Das Hochgefühl des Erfolges suchen und ausleben, oder sich desillusioniert, gefangen, in uns selbst, verbergen. Den Höhenflug beginnen und genießen, oder ikarusgleich sich die Flügel verbrennen, abstürzen. Es geht ums Scheitern oder Gewinnen, um Selbst- oder Fremdbestimmung, um Macht und das Überwinden von Ängsten. Wie in anderen Gemälden Rosenthals auch, ist dem «Star» keine eindeutige geschlechtliche Rolle zugeordnet. Ist dies ein bewusstes Spiel mit Rollen, die uns in der Gesellschaft zugewiesen werden? Oder ist es gar ein Ausdruck der inneren Zerrissenheit der Gedanken und Gefühle? Der «Star» spielt mit Gegensätzen und spiegelt unser Ego. Doch was in diesem Gemälde noch als furchterregende, Sprachlosigkeit hervorrufende Vision erscheint und im Titel nur angedeutet ist, wurde inzwischen mit der Wahl von Donald Trump zum US-Präsidenten von der Wirklichkeit konterkariert.

Mit dem Titelzusatz «Der Wille zur Macht» verweist Rosenthal auf den vom Philosophen Friedrich Nietzsche geprägten Begriff, der ausdrücklich nicht auf die Herrschaft über andere zielt.<sup>18</sup> Vielmehr verbirgt sich darin eine

---

18. Siehe FRIEDRICH NIETZSCHE: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1928.

lebensbejahende Haltung, die beinhaltet, als Mensch sein Schicksal aktiv anzunehmen und in die eigenen Fähigkeiten zu vertrauen.

Rosenthals «Soldat» (2011) erscheint als gesichtsloser, gewaltbereiter Dienstleister im Nirgendwo. (Abb. 3) Viel ist nicht von ihm geblieben. Er verliert sich förmlich in der Umgebung. Seine Körperlichkeit ist nur angedeutet: Helm, Tornister, die Hand dienstbeflissen wie gehorsam an der Uniformnaht. Als Schatten seiner selbst steht er da – ohne Gesicht, identitätslos, im Dienst einer (Wirtschafts-)Macht zum Kämpfen verpflichtet. Ist er zerbrechlich oder längst gebrochen? Über das äußere Erscheinungsbild seines Postheroen kommuniziert der Künstler dessen «Zerbrechlichkeit, das Gebrochen- und Gehemmt-Sein des Kriegers unserer Tage – letztlich des Menschen im postheroischen Zeitalter».<sup>19</sup> Ruhm hat keine Bedeutung mehr, Macht ist Selbsttäuschung und selbst die Liebe scheint unglaubwürdig geworden zu sein.<sup>20</sup> Zugleich stellt sich die Frage nach der Individualität des Individuums in der Masse.

Ein weiteres Gemälde dieser Werkgruppe von Simon Rosenthal erzählt von der Suche nach Identität: In «Plateau Europa» (2015–2016) entsteigt eine junge Frau einem Kokon, oder hält diesen schutzbedürftig fest. (Abb. 5) Hier versucht Europa der Phrasenhülle der verkrusteten Nationalismen zu entkommen, die von der Gesellschaft vordefinierte Rolle abzulegen, oder verharret, nackt und schutzlos, in der Depression gefangen, wie paralysiert. Die drei großen Figuren im Hintergrund konterkarieren ihre Bemühungen. Handelt Europa noch selbstbestimmt, oder wird es zurückgehalten, gar instrumentalisiert? Ist Europa fähig, sich weiter zu entwickeln, neue Wege zu gehen? Gelingt es, die Nationalismen abzulegen? Welche Werte sind uns wichtig? Durchtrennen wir unsere kulturellen Wurzeln allzu willfährig, wenn wir die Religion ablegen, wie jene schillernde Figur, die die Symbole dreier Religionen fallen lässt? Diese Geste und das gemeinsame Darstellen der Symbole von Judentum, Christentum und Islam verweisen in der Umkehrung an die Ringparabel bei Gotthold Ephraim Lessing<sup>21</sup> und damit auf die Europäische Aufklärung. Nie zuvor waren wir so unfrei wie heute, obwohl unsere Freiheit scheinbar grenzenlos ist. Eine Rückbesinnung auf die Errungenschaften der Aufklärung tut not – Rosenthal steht damit nicht allein. Auch der Erzähler und Lyriker Jörg Bernig<sup>22</sup> bezog sich in seiner 2016 in Kamenz gehaltenen Rede explizit auf deren noch immer aktuelles Gedankengut, auf die Freiheit des Denkens und der Meinung, als er Immanuel Kant zitierte: «Sapere aude! Habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!».<sup>23</sup>

19. SIMON ROSENTHAL: *Soldat*, 2016, <http://atelier-simon-roenthal.de/de/texts/> (05.08.2017).

20. Siehe *ibidem*.

21. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen*, Erstausgabe: Berlin 1779. Siehe <http://gutenberg.spiegel.de/buch/nathan-der-weise-1179/3> (06.08.2017).

22. Siehe JÖRG BERNIG: *Habe Mut ... Eine Einmischung*, 3. Kamenzener Rede in St. Annen, im Rahmen der Lessing-Rezeption, Kamenz, 07.09.2016, <http://www.nachdenkseiten.de/upload/pdf/161219-04-Endfassung-J-Bernig-3-Kamenzer-Rede.pdf> (06.08.2017).

23. IMMANUEL KANT: «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», in *Berlinische Monatsschrift*, 1784, H. 12, S. 481–494, hier: S. 481, siehe [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant\\_aufklaerung\\_1784?p=17](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?p=17) (06.08.2017).

Simon Rosenthal greift in «Plateau Europa» Mythen und Symbole auf, verwandelt sie in eigene Bildzeichen. Doch er folgt in diesem Gemälde nicht dem tradierten Europa-Mythos sondern reflektiert das Jetzt. Macht oder Ohnmacht? Bestandsanalyse oder Zukunftsvision?<sup>24</sup> Dogmatik liegt dem Künstler dabei fern. Sein Fragen erweckt den Eindruck der kindlich-naiven Absichts- und Arglosigkeit, sein prüfender Blick bleibt unvoreingenommen und offen.

Sehr ähnlichen, aber im Grunde keinen rein europäischen Fragen geht Rosenthal im Gemälde «Zeitenwende» (2015–2016) nach. (Abb. 6) Auf rätselhafte Art mit einer höheren Macht verbunden sind jene sechs Personen, die, in einem Boot befindlich, auf der Flucht zu sein scheinen. Die Bilderzählung dominiert jedoch, aus dem Hintergrund agierend, eine moderne Sirene, ein blaues Wesen, von einem Polygonnetz überzogen, das in Fischschuppen endet. Dieses, der antiken Mythologie entlehnte, weibliche Fabelwesen, von dem Homer in seiner Odyssee berichtet, verkörpert bei Rosenthal die Personifizierung einer hochtechnisierten, virtuellen Welt. Lockten die Sirenen einst Odysseus mit ihrem Gesang und ihrer Fähigkeit, allwissend zu sein, so verfügt die Cyberwelt heute über eine ähnliche Anziehungskraft. Sie ist verheißungsvoll, verführt mit Versprechungen. Wie die Fischer einst zum Opfer ihrer Neugier wurden, so driften junge Menschen heute zusehends in die Cyberwelt ab, verlieren jedweden Bezug zur Realität, leben in der Virtual Reality, im SecondLife. Ist es dieser Realitätsverlust, der totalitäre Systeme erstarken lässt, weil viele Menschen haltlos geworden sind und den Wunsch verspüren, sich von einer Person leiten zu lassen, die ihnen Entscheidungen abnimmt, die uns das reale Leben tagtäglich abverlangt? Auch diese moderne Sirene – Maschine mit künstlicher Intelligenz, Meerjungfrau oder Göttin – will verführen. Sie offeriert auf ihrer ausgestreckten geöffneten linken Hand eine wohlgeformte junge Frau mit einer überdimensional großen Euro-Münze, letztlich ein Symbol für die erotische Ausstrahlung von Macht, Geld und Technik.

Doch mit einer anmaßenden Geste weist sie zugleich, gewissermaßen hintergründig, mit ihrer rechten Hand auf die kulturellen Wurzeln Europas, versinnbildlicht als Parthenon der Akropolis in Athen. Mahnt diese Geste zur Rückbesinnung, gar zum Umkehren, oder zeigt sie nur einen von vielen möglichen Wegen? In Verbindung mit dem Tau erinnern diese Gesten nicht nur an die Ballade «Der Fischer» von Johann Wolfgang Goethe<sup>25</sup>, sondern vielmehr an die Vielschichtigkeit der wissenschaftlichen und philosophischen Exkurse im Roman «Moby Dick» von Herman Melville<sup>26</sup>. Das Tau evoziert zugleich das Bild des Tauziehens, eines Kräftemessens. Gleichermäßen schafft

24. Siehe KARIN MÜLLER-KELWING: «Simon Rosenthal: PLATEAU EUROPA», in HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE, *Diplom 2016*, S. 145.

25. Siehe [https://de.wikisource.org/wiki/Der\\_Fischer](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Fischer) (05.08.2017).

26. HERMAN MELVILLE: *Moby-Dick or The Whale*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1851 (Erstausgabe), siehe [http://www.gasl.org/refbib/Melville\\_\\_Moby\\_Dick.pdf](http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf) (05.08.2017).

es eine Verbindung zwischen dem Boot mit seiner disparaten Besatzung und den Verlockungen unserer Zeit, fungiert als eine Art Nabelschnur – verbindend und alimentierend.

Der Gedanke an Identitätsverlust und Überwachung schwingt in dieser Darstellung mit, wie auch jener an George Orwells Überwachungsstaat: «Big brother is watching you»<sup>27</sup>. Auch in «Zeitenwende» untersucht der Künstler letztlich Machtstrukturen, lotet er die Mechanismen physischer wie psychischer Macht aus. Eine solche Macht bilden die allgegenwärtigen Neuen Medien, von denen wir uns willfährig dirigieren und manipulieren lassen. Ähnlich wie in «Star» und «Plateau Europa» thematisiert Rosenthal in «Zeitenwende» Versprechen und Betrug, Allmacht und Ohnmacht sowie Verführung und Manipulation. Dabei verzichtet er darauf, Gewalt darzustellen, ganz im Sinne des dem Psychiater und Konfliktforscher Friedrich Hacker zugeschriebenen Zitates: «Das Fehlen sichtbarer Gewalt erlaubt der Manipulation, sich als jene Freiheit auszugeben, die sie entzieht.»<sup>28</sup>

Bei der Darstellung der Besatzung des Bootes pointiert Rosenthal wesentliche Aussagen seines Gemäldes, ästhetische Gesetzmäßigkeiten sind dabei zweitrangig. Das Kind im Boot ist jenes ewige Kind, das sich sträubt, erwachsen zu werden und Verantwortung zu übernehmen. Es wähnt sich sicher und geborgen, nimmt aber doch an einer Irrfahrt, einer Fahrt mit ungewissem Ausgang teil. Dieses Kind ist die einzige Figur im Boot, die mittels ihrer Körperhaltung und Gestik einen Bezug zwischen Dargestelltem und Betrachter herstellt, die Mittler sein will. Es scheint ein Abbild der Generation des Künstlers zu sein, Stellvertreter jener jungen Europäer, für die Frieden und materielle Sicherheit allzu selbstverständlich scheinen.

Selbst kleinste, zufällig wirkende, banale Details, wie der Aufdruck auf dem Shirt des Kindes in «Zeitenwende», entpuppen sich als bewusst platzierte, doppelbödige Aussagen. Da ist zu lesen *The We* – Wir, die Allgemeinheit – oder *The West* – der Westen, die westliche Welt, das Abendland. Aus zentraleuropäischer Perspektive heraus, ist dies als klarer Bezug zu Europa als Kern der westlichen Welt zu lesen.

Geradezu winzig erscheinen Bär und Bulle, als seien sie vom Kind absichtslos beim Spielen vergessen worden. Die Größe der im Bild dargestellten Attribute lenkt von deren Bedeutung ab. Im Sinne der Bedeutungsperspektive schwingt die Frage mit nach der tatsächlichen Bedeutung von Börsengeschäften, die durch diese Tiere symbolisiert werden, für und ihrem Einfluss auf den Fortgang der Welt.

Die einzige Person im Boot, die tatsächlich mit der Personifizierung der Macht interagiert, ist jene mit hyperrealistischen Gesichtszügen im roten Sportdress. Sie steht aufrecht, scheint fest mit dem Boot verwachsen, wie eine Galionsfigur. Auf ihrem Shirt können Japanisch-Kundige *kawaii* lesen:

27. GEORGE ORWELL: *Nineteen Eighty-Four*, Penguin, London 2008 (Erstausgabe 1948).

28. Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Manipulation> (05.08.2017).

«niedlich», «liebenswert». So wäre diese Person gern – anerkannt und von allen akzeptiert. Anderen zum Gefallen schmückt sie sich mit Blümchen. Es allen recht machen wollend, hat sie sich die Hände «schmutzig gemacht», wie deren Blaufärbung offenbart. Rührt dies vom bereitwilligen Annehmen der verlockenden Gaben her? Die Geste der nach oben geöffneten Hände erinnert zugleich an den Empfang eines Segens.

In der Mitte des Gemäldes und dennoch nicht als zentrale Figur steht ein androgynes Mischwesen: ein Bartträger mit weiblichen Brüsten, der sein langes Haar zu einem Knoten gebunden trägt. Unter dem langen orangen Gewand sind ein Huf und ein nackter Fuß sichtbar. Es ist ein Wesen ohne eindeutige Identität, jedoch in angedeuteter eiliger Bewegung, heimatlos sein Hab und Gut mit sich tragend, scheinbar nirgends zugehörig.

Interessant ist auch jene Gruppe von drei mit sich beschäftigten, sich umarmenden Personen links im Boot. Diese scheinen nur körperlich präsent zu sein, vom Geschehen um sich herum Nichts zu bemerken. Dazu im Gegensatz steht ihre, im Gemälde nur angelegte, abstrakte Körperlichkeit, die auf realistische Details verzichtet. Verbirgt sich hier ein Verweis auf das biblische Sodom und Gomorra, auf Lot und seine Töchter? Es ist kein Zufall, dass diese Gruppe im Wasser steht – offensichtlich hat das Boot ein Leck und droht unterzugehen.

Mit seinem Gemälde bekräftigt der Künstler, dass eine fundamentale Zeitenwende im Gang ist, aber er verweigert die Aussage, was diese Zeitenwende bedeutet, welche Auswirkungen sie für die Zukunft haben wird. Das Polarlicht im Hintergrund, als Urkraft der Natur, bietet eine mögliche Antwort. Es ruft das enorme Potential der Natur in Erinnerung und verweist darauf, wie klein und unbedeutend wir Menschen letztlich im Gesamtgefüge der Welt sind.

Die Beschäftigung mit dem Thema Europa in meinen Arbeiten entspringt der Beobachtung, dass die demokratischen Grundwerte Europas dem aktuellen politischen Geschehen mehr und mehr untergeordnet werden. Eine aktive Suche nach einer gemeinsamen europäischen Identität ist unerlässlich für unsere Zukunft. Überlassen wir diese Frage den Institutionen und Großkonzernen, dann scheitert Europa am Mangel einer gemeinsamen kulturellen Identität. Mit meinen narrativen Bildern bringe ich das Thema der europäischen Identität in die aktuelle Kunst ein. Sie stellen sowohl für Künstler als auch Rezipienten eine Herausforderung dar, die sich über die wahrnehmungstheoretischen und diskursiven Aspekte von bildender Kunst hinaus einen Blick auf das Ganze erarbeiten wollen.<sup>29</sup>

In den narrativen Werken von Simon Rosenthal begegnen sich, einer synoptischen Erzählung gleich, mehrere Welten. Realität und Fiktion, Frau und Mann, Macht und Ohnmacht, Individuum und Gesellschaft... Unzählige

---

29. Simon Rosenthal im Gespräch mit der Autorin am 24.05.2016.

Dichotomien, sich bedingende, durchdringende, einander ergänzende und gegenseitig ausgleichende Prinzipien verbergen sich in diesen Gemälden. Dabei entstehende Ambivalenzen und Ambiguitäten sind gewollt. Sie bestimmen Simon Rosenthals Bilderwelt. Seine Werke enthalten inhaltliche und formale Irritationen, brechen mehrfach mit Erwartungen. Eine räumliche und zeitliche Verortung verweigern seine Werke bewusst. Sie imaginieren Überzeitlichkeit. Rosenthal erzählt, er

vermisse in der Kunst wie in der Gesellschaft, den Gedanken an die Ewigkeit, denn unsere Leitbilder sind nur noch auf kurze Zeit gedacht, bieten keinerlei Stabilität. Mit der formalen Ausprägung meiner Werke suche ich eine ästhetische Dimension, die länger hält, als das Thema zeitgemäß ist.<sup>30</sup>

Doch Rosenthal ist kein Theoretiker. Insbesondere die Gemälde «Plateau Europa» (Abb. 5) und «Zeitenwende» (Abb. 6) sind sein persönlicher Beitrag zu einer europäischen Verständigung. Seinen Bildern lässt der Künstler weitere Taten folgen und engagiert sich auch als Kulturvermittler für die Europäische Idee. So wird er diese Bilder Ende Januar 2018 im Europäischen Parlament in Brüssel präsentieren, gemeinsam mit Werken des in Berlin lebenden, gebürtigen Iraners Saeed Foroghi. Der Titel der Ausstellung, «Referendum», ist sogleich Programm. Bereits 2016 initiierte Rosenthal das Ausstellungsprojekt «Nähe und Distanz», bei dem Studenten der Fachklasse Macketanz der Hochschule für Bildende Künste Dresden mit Studierenden der Academy of Fine Arts Skopje zusammentrafen und gemeinsam in Skopje ausstellten.<sup>31</sup>

Längst hat Rosenthal für sich erkannt, dass es für eine Demokratie wichtig ist, dass Kunst sich an der Gesellschaft, aus der sie sich letztlich generiert, beteiligt. Er tut dies insbesondere mit seinen narrativen Gemälden, denen eine beharrliche wie «humoristische Ernsthaftigkeit»<sup>32</sup> zu eigen ist, und vertritt damit eine außergewöhnliche, eigenwillige wie kraftvolle Position der aktuellen figurativen Malerei. Seine Werke unterhalten und stiften Unruhe, indem sie unsere Sehgewohnheiten und Denkweisen konterkarieren, uns irritieren. Als Betrachter müssen wir das lediglich zulassen, dürfen wir uns diesem Zwiegespräch hingeben.

Bei der Eröffnung der Salzburger Festspiele 2016 stellte der Philosoph Konrad Paul Liessmann in seinem Plädoyer für die Kunst in unruhigen Zeiten fest:

30. Simon Rosenthal im Gespräch mit der Autorin am 01.08.2017.

31. *Nähe und Distanz. Internationale Ausstellung Skopje – Dresden*, 11.09.-17.09.2016, Skopje. Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=8-YfGPSxM-w> (04.08.2017). Die anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Städtepartnerschaft Dresden – Skopje für 2017 geplante Fortsetzung des Projektes scheiterte leider an der Finanzierung.

32. MAISEL, *Vorwort*, o. S.

Die Kunst erfordert, heute mehr denn je, das Eintauchen in eine andere Welt, eine Welt, in der es um Genauigkeit, Aufmerksamkeit, Konzentration, Hingabe, Anstrengung und Selbstvergessenheit geht, um Haltungen also, die quer stehen zu jener Mischung aus Bequemlichkeit und Egomane, zu der wir ansonsten angehalten sind.<sup>33</sup>

Insbesondere mit seinen narrativen Gemälden stellt sich Simon Rosenthal dieser Herausforderung. In ihnen wagt er die Annäherung an die Widersprüche und Abgründe des Menschen. Seinen Werken wohnt eine zeitlose Aktualität inne. Diese erschließt sich schichtenweise. Kultur-historisches und philosophisches Wissen erleichtert das Lesen seiner Arbeiten, lässt hinter dem Dargestellten eine Welt der Gedanken, eine zutiefst menschliche Geisteshaltung und mehrere Ebenen von Deutungsmöglichkeiten erkennen. Rosenthal agiert «zwischen den Welten»<sup>34</sup>, schafft gewissermaßen eine «Malerei zwischen den Zeilen».

Der Argumentation des Kulturhistorikers Jost Hermand folgend, der die erklärt apolitischen Werke von Neo Rauch<sup>35</sup> als «Vorboten einer möglichen Renaissance politischer Denkbilder»<sup>36</sup> bezeichnete, sind die Gemälde von Simon Rosenthal nicht zuletzt durch die zahlreichen darin enthaltenen Bezüge, durch ihren Subtext, politische Denkbilder.

Mehr als das – sie beziehen sich auf Politik und wirken aus sich heraus selbst politisch. Sie fordern zum Dialog, zum Meinungsstreit. Mit diesen sehr individuellen Kommentaren zum Zeitgeschehen, die der Künstler mit seinen Arbeiten in der Öffentlichkeit zur Diskussion stellt, mischt er sich bewusst in aktuelle gesellschaftliche Debatten ein. Während er die Gegenwart analysiert, blickt er in die Vergangenheit und entwirft zugleich eine Vision der Zukunft. Vielmehr als um Bilder der Macht geht es in seinen Werken, um die Macht der Bilder. Rosenthal erweist sich als Querdenker, betätigt sich im besten aristotelischen Sinne als «homo politicus», leistet seinen Beitrag zum gesellschaftlichen Diskurs.

Die Frage danach, wer wir sind, lässt der Künstler bewusst unbeantwortet – Rosenthal zeigt mögliche Wege und verweigert eindeutige Antworten. Seine Gemälde wirken auf einer Meta-Ebene. Sie motivieren, über unser Verhalten, über unser Verhältnis zur Welt nachzudenken, Nichts mehr und Nichts

---

33. Siehe KONRAD PAUL LIESSMANN: *Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele*, Salzburg, 27.07.2016, veröffentlicht unter: <http://www.salzburg.com/nachrichten/spezial/festspiele/salzbuerger-festspiele/sn/artikel/rede-zur-eroeffnung-der-salzbuerger-festspiele-von-konrad-paul-liessmann-im-wortlaut-206882/> (04.08.2017).

34. So wählt er als Überschrift für einen seiner Texte bewusst «In between realities» – siehe ROSENTHAL, *In between realities*.

35. Siehe auch Interview mit Neo Rauch, anlässlich der Film Premiere im März 2017: HANS JOACHIM MÜLLER: «Schlaflose Nächte gehören bei mir ins Programm», in *welt.de*, 04.03.2017 - <https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article162581599/Schlaflose-Naechte-gehoeeren-bei-mir-ins-Programm.html> (05.08.2017).

36. JOST HERMAND: *Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch*, böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2011, S. 269.

weniger. Der Künstler will mit seinen Werken weder die Welt erklären, noch den Betrachter belehren, sondern einen Impuls weitergeben: aufmerksam und vorurteilsfrei durch das Leben zu gehen, menschlich zu sein und zu bleiben. So gesehen schlummert vor allem in den narrativen Gemälden von Simon Rosenthal ein lebendiger Impetus.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- SALMAN ANSARI (Hg.): *Wolfgang Hildesheimer – Die Schule des Sehens*, Insel, Frankfurt/Main, 1997, o. S.
- JÖRG BERNIG: *Habe Mut ... Eine Einmischung*, 3. Kamenzer Rede in St. Annen, im Rahmen der Lessing-Rezeption, Kamenz, 07.09.2016, <http://www.nachdenkseiten.de/upload/pdf/161219-04-Endfassung-J-Bernig-3-Kamenzer-Rede.pdf> (06.08.2017).
- SEBASTIAN BRANT: *Das Narrenschiff*, Basel, 1494, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Ink.394.4., [http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/cache.off?tx\\_dlf%5Bid%5D=11823&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&tx\\_dlf%5Bpointer%5D=0](http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/cache.off?tx_dlf%5Bid%5D=11823&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bpointer%5D=0) (04.08.2017).
- PAUL CELAN: «Niemandrose», in BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT (Hg.): *Paul Celan – Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1983, Bd. I, S. 211-291.
- JOSEPH FREIHERR VON EICHENDORFF: «Wünschelrute», in ADALBERT VON CHAMISSO und GUSTAV SCHWAB (Hg.): *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1838*, Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig, 1838, S. 287, [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1838\\_eichendorff2.pdf](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1838_eichendorff2.pdf) (11.08.2017).
- MICHEL FOUCAULT: *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973 (*L'archéologie du savoir*, 1969).
- MICHEL FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971 (*Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966).
- MARLIES GIEBE und MARIA KÖRBER: «... weil Dix hier wie ein Alter Meister und dabei doch ganz er selbst geblieben ist. Maltechnische Studien zum Triptychon „Der Krieg“ von Otto Dix», in STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN (Hg.): *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, Katalog der Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister Albertinum, Sandstein Verlag, Dresden, 2014, S. 219-251.
- JOST HERMANN: *Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch*, böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2011, S. 269.
- HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE (Hg.): *Diplom 2016*, Katalog zur Ausstellung, 15.07.–04.09.2016, Dresden, 2016.
- IMMANUEL KANT: «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», in *Berlinische Monatsschrift*, 1784, H. 12, S. 481– 494, [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant\\_aufklaerung\\_1784?p=17](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?p=17) (06.08.2017).
- KONRAD PAUL LIESSMANN: *Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele*, Salzburg, 27.07.2016, <http://www.salzburg.com/nachrichten/spezial/festspiele/salzbuerger-festspiele/sn/artikel/rede-zur-eroeffnung-der-salzbuerger-festspiele-von-konrad-paul-liessmann-im-wortlaut-206882/> (04.08.2017).
- VOLKER MAISEL: «Vorwort», in *Simon Rosenthal. Malerei und Grafik*, Dresden, 2014, o. S.
- HERMAN MELVILLE: *Moby-Dick or The Whale*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1851 (Erstausgabe), [http://www.gasl.org/refbib/Melville\\_\\_Moby\\_Dick.pdf](http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf) (05.08.2017).
- HANS JOACHIM MÜLLER: «Schlaflose Nächte gehören bei mir ins Programm», in *welt.de*, 04.03.2017 - <https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article162581599/Schlaflose-Naechte-gehoeeren-bei-mir-ins-Programm.html> (05.08.2017).

- KARIN MÜLLER-KELWING: «Ein neuer Ort für junge Kunst in Dresden. Zehn Künstler erfüllen sich ihren Traum», in *Sachsenbummel. Magazin für KulturGeschichte und Tourismus*, 23. Jg., Nr. 90, H. 1, 2016, S. 30–37.
- KARIN MÜLLER-KELWING: «Simon Rosenthal: PLATEAU EUROPA», in HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE (Hg.): *Diplom 2016*, Katalog zur Ausstellung, 15.07.–04.09.2016, Dresden, 2016, S. 145.
- GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen*, Erstausgabe: Berlin 1779, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/nathan-der-weise-1179/3> (06.08.2017).
- Nähe und Distanz. Internationale Ausstellung Skopje – Dresden*, 11.09.–17.09.2016, Skopje, <https://www.youtube.com/watch?v=8-YfGPSxM-w> (04.08.2017).
- FRIEDRICH NIETZSCHE: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1928.
- GEORGE ORWELL: *Nineteen Eighty-Four*, Penguin, London 2008 (Erstausgabe 1948).
- DOREEN REINHARD: «Tumultartige Trauerarbeit», in *Die ZEIT*, 04.02.2017, <http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2017-02/dresden-gedenken-13-februar-tumulte-einweihungskulptur-monument-manaf-halbouni> (04.08.2017).
- RAINER MARIA RILKE: «Archaischer Torso Apollos», in RAINER MARIA RILKE: *Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel-Verlag, Leipzig, 1918, S. 1, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=12096&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=3> (01.08.2017).
- SIMON ROSENTHAL: *In between realities*, <http://artitious.com/artist/simon-roenthal/> (06.08.2017).
- SIMON ROSENTHAL: *Soldat*, 2016, <http://atelier-simon-roenthal.de/de/texts/> (05.08.2017).
- UWE SALZBRENNER: «Kunst kommt um den Spuk aus Europa nicht herum. Absolventen der Hochschule für Bildende Künste zeigen ihre Diplomarbeiten», in *Sächsische Zeitung*, 18.07.2016, S. 19.
- HOLGER PETER SAUPE: «Dix-Schüler. Nähe und Distanz», in KUNSTSAMMLUNG GERA (Hg.): *Dix-Schüler. Nähe und Distanz. Gemälde Druckgraphiken Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung, Kunstsammlung Gera, 01.07.–20.08.1995, Gera 1995, S. 7-13.
- G. SÖDER: «Dix an der Dresdner Kunstakademie», in KUNSTSAMMLUNG GERA (Hg.): *Dix-Schüler. Nähe und Distanz. Gemälde Druckgraphiken Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung, Kunstsammlung Gera, 01.07.–20.08.1995, Gera 1995, S. 39-46.
- «Tumult auf dem Neumarkt», in *Sächsische Zeitung*, online, 07.02.2017, <http://www.sz-online.de/nachrichten/tumult-auf-dem-neumarkt-3607272.html> (04.08.2017).
- HEINZ WEISSFLOG: «Das Prinzip Hoffnung. Malerei und Zeichnung von Simon Rosenthal in der produzentengalerie», in *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 286, 08.12.2016, S. 10.

<http://atelier-simon-roenthal.de/> (05.08.2017).

<http://www.produzenten.net/> (10.08.2017).

<https://de.wikipedia.org/wiki/Manipulation> (05.08.2017).

[https://de.wikisource.org/wiki/Der\\_Fischer](https://de.wikisource.org/wiki/Der_Fischer) (05.08.2017).

<https://www.manaf-halbouni.com/work/monument/> (04.08.2017).

## CURRÍCULA DE LOS AUTORES

---

### JORGE TOMÁS GARCÍA

Doctor en Historia del Arte (Universidad de Murcia, 2010), licenciado en Historia del Arte (2005) y Filología Clásica (2010). Ha formado parte del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Murcia (2012-2015), y actualmente es becario postdoctoral FCT en el Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA Lisboa) con un proyecto titulado «Visual Culture in Ancient Lusitania», y profesor auxiliar contratado del Departamento de História da Arte en la FCSH/NOVA donde imparte História da Arte da Antiguidade Clássica e Tardia em Portugal. Mientras preparaba la tesis doctoral mantuvo tres estancias breves en el Warburg Institute de la Universidad de Londres (2007-2008-2009). Desde sus principios como investigador se ha centrado en el estudio de las fuentes clásicas y su relación con la Historia del Arte, especialmente en la pintura. En el curso académico 2013-2014 fue becario en la Real Academia de España en Roma, con un proyecto titulado «Aristoteles illuminatus iter italicum: manuscritos iluminados de Aristóteles en bibliotecas italianas». El resultado de estas investigaciones se ha visto materializado hasta el momento en monografías (5) –en editoriales como Signifer Libros, Oxford Archaeological Reports o Giorgio Bretschneider Editore, artículos de investigación (10, todos ellos en revistas internacionales indexadas), contribuciones a congresos internacionales (20 congresos internacionales en España y en el extranjero).

### GEMA CAPILLA

Licenciada en Historia en la Universitat de València en 2003. Había sido becaria de colaboración en el Departamento de Histotira Medieval de la misma universidad durante el curso 2002-2003. A continuación obtuvo la beca de investigación V Segles en el período 2004-2008. En el año 2005 alcanzó el título de Diploma de Estudios Avanzados en la Universitat de València. Posteriormente, en el curso 2011-2012, ha sido profesora del CEU-UCH, y en el año 2015

consiguió la titulación de doctora internacional en Historia por la Universidad de Valencia y, actualmente, realiza méritos para la acreditación como PAD.

#### OSKAR J. ROJEWSKI

Graduado en Historia (2009-2012) e Historia del Arte (2010-2013) en la Universidad de Silesia (Katowice, Polonia). Máster de Patrimonio Cultural en la Universitat de Valencia (2013-2014). Realizó estancias de estudio en España e Inglaterra. Actualmente está inscrito en el programa de doctorado en Historia del Arte de la Universitat Jaume I y la Universitat de València. Becario predoctoral (FPI) en el grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte. Ha desarrollado, desde 2016, estancias de investigación en el Instituto Moll Centro de Investigación de Pintura Flamenca (España), la Universidad de Franco Condado (Francia) y en la Universidad Católica de Lovaina (UCL, Bélgica), donde colaboró con los grupos de investigación GEMCA y GRMF. Participó en diferentes encuentros científicos nacionales e internacionales entre ellos: VII Jornadas Arte y Ciudad, en Madrid (UCM y CESIC), La prosopographie au regard de l'histoire politique et sociale (VIIe-XVe siècle) en Roma (École française de Rome). Desde septiembre 2016 es secretario de la revista *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, editada por el Departamento de Geografía, Historia y Arte de la Univesitat Jaume I.

#### ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ

Doctor en Historia del Arte y profesor contratado doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Título superior de Órgano. Es Académico correspondiente de la Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica. Director del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Su tesis doctoral abordó el estudio de la pintura quiteña virreinal, centrándose en Miguel de Santiago, al que ha dedicado dos monografías (*Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, Quito, FONSA, 2008, y *El pintor quiteño Miguel de Santiago*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013), y artículos sobre su obrador y la pintura barroca quiteña en revistas españolas y extranjeras. También es autor de *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII* (Quito, PUCE, 2011). Ha participado en cinco proyectos de investigación de I+D+i, sobre las relaciones artísticas entre Andalucía y América y el estudio de los órganos históricos.

#### JOSÉ A. ORTIZ GARCÍA

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, en la especialidad de iconografía funeraria. La tesis doctoral, «Arte, devoción y ritual funerarios en la Cataluña moderna», fue defendida en 2015 en la citada universidad y obtuvo la calificación de excelente *cum laude*. La mirada interdisciplinaria ha marcado su campo de investigación en el que la historia del arte, la teología, la literatura, la historia y la antropología se unen para aportar una mirada cultural amplia sobre el concepto de *muerte* entre los siglos XVI y XIX.

Ha participado en numerosos congresos internacionales como los organizados por el Comité Español de Historia del Arte, la Sociedad Española de Emblemática, el Costume Colloquium o la Sociedad Internacional para el Estudio de Relaciones de Sucesos, entre otros. Sus artículos sobre el tema de investigación han sido publicados en revistas científicas como *Datatèxtil*, *Emblecat*, *Pedralbes: Revista de Historia Moderna*, *Imago* o *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Ha formado parte de la organización de seminarios de investigación como el Seminario doctoral «In cosa credevano? Le iconografie posttridentine tra Sardegna e Spagna» en la Università di Cagliari o el seminario de investigación internacional «Imagen, devoción e identidad en la época moderna (ss. XVI-XVIII)», en la Universitat de Barcelona.

La formación doctoral ha sido completada con el máster en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universitat de Barcelona que le ha dado experiencia profesional en el campo de la conservación y estudio de las colecciones de museos e instituciones culturales con las que colabora actualmente como gestor cultural.

#### KARIN MÜLLER-KELWING

Dr. Karin Müller-Kelwing, geboren in Dresden, studierte Kunstgeschichte und Hispanistik an den Universitäten in Marburg, Barcelona und Cáceres. 2008 wurde sie in Dresden mit einer Arbeit über «Die *Dresdner Sezession 1932* - Eine Künstlergruppe im Spannungsfeld von Kunst und Politik» promoviert. Seither war sie als freiberufliche Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin, als Direktorin der Städtischen Museen Großhain und Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Technischen Universität Chemnitz tätig. Seit 2016 arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Forschungsprojekt «Zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik: Museen im Nationalsozialismus. Die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden und ihre wissenschaftlichen Mitarbeiter».

Karin Müller-Kelwing, nació en Dresde (Alemania), estudió Historia del Arte e Hispánicas en las universidades de Marburgo (Alemania), Barcelona y Cáceres (España). En 1997 se licenció con la tesina «La imagen de san Jerónimo en la obra de de Ribera». En 2008 se doctoró con la obra «La *Dresdner Sezession 1932*. Un grupo de artistas en el área conflictiva entre arte y política». Es directora del Städtische Museen Großhain, trabaja como historiadora del arte autónoma, y es comisaria de exposiciones además de profesora universitaria. Desde 2016 dirige al proyecto de investigación *Staatliche Kunstsammlungen Dresden* «Entre arte, ciencia y política: museos bajo el nacionalsocialismo», que se centra en la historia de los Museos Estatales en Dresde y la actitud que tuvieron sus directores y personal investigador durante el Tercer Reich, entre 1933 y 1945.



## REVISORES DE ESTE NÚMERO

---

Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)  
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)  
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)  
Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I)  
Wifredo Rincón García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)  
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)  
Sergi Doménech García (Universitat de València)  
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)  
Irma Kozina (Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach)  
Eike Faber (Universität Potsdam)  
Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll, Universidad de Burgos)  
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)



## Contribuciones para Potestas

---

### CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos miembros del comité científico, comité asesor o evaluadores externos ciegos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Potestas* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo debería mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la Dirección de la Revista.

### PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Los artículos deberán ser originales y no excederán de 20 páginas A4, mecanografiados en una sola cara, a doble espacio (2.100 espacios) en letra Times New Roman, punto 12. Las notas, imágenes, cuadros, gráficos y apéndices se incluirán aparte.

Los artículos podrán ser escritos en español, alemán, inglés, francés, italiano o portugués.

Los artículos deberán enviarse en línea a través de la plataforma OJS de la *Revista Potestas* (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), previo registro como autor, donde se facilitarán los datos de contacto. Toda notificación por parte de la dirección de la revista y toda notificación del estado del envío se realizarán a través de esta plataforma.

Los artículos deberán ir acompañados de un resumen de 100 palabras como extensión máxima, redactado en el idioma original del texto y un abstract también de 100 palabras en inglés. Deberá incluirse asimismo entre 3 y 5 palabras clave en español e inglés.

Se entregará igualmente un breve currículum de diez líneas en el idioma de publicación del artículo.

## FORMATO DEL TEXTO

**Texto:****Fuente:**

**Texto:** Times New Roman, tamaño 12.

**Títulos de los capítulos:** Times New Roman, tamaño 12, negrita y versalita.

**Texto imágenes/gráficos:** Times New Roman, tamaño 10.

**Párrafo:**

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

**Comillas:** se utilizarán para las citaciones de menos de tres líneas las comillas angulares (« »).

**Citas largas:** cuando la cita textual sea de más de tres líneas se sangrará el texto y se utilizará la fuente Times New Roman, tamaño 11.

**Abreviaturas:** las abreviaturas serán coherentes a lo largo de todo el artículo y fácilmente identificables. En caso necesario, se incluirá una lista final con el significado de cada una de ellas.

**Cursiva:** la cursiva será solamente empleada para palabras sueltas textuales en otro idioma distinto del empleado en el artículo, para palabras sueltas textuales en el idioma del manuscrito se emplearán las comillas angulares.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas irán insertadas en las notas a pie de página y se deberá incluir una bibliografía al final del artículo. La forma de citación tanto en las referencias a pie como en la bibliografía será la misma:

## BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

**Fuente:** Times New Roman, tamaño 10.

**Párrafo:**

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

**Libro:**

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (Tipo de letra Versales): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

**Capítulo de libro:**

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coor.) / (dir.): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

**Revista:**

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

**Documento:**

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (si existe): «Título del documento» (si existe). Fecha. Nombre de la colección: número de la caja y/o legajo. Centro de investigación en que se encuentra.

Las remisiones sucesivas a esas mismas obras en notas a pie de página se harán de forma abreviada (APELLIDO (en versales), *Título abreviado* (en cursiva), páginas (p. o pp.); para evitar confusiones, no deben usarse las expresiones *loc. cit.* u *op. cit.*; en cuanto al *ibid.* o *ibidem*, siempre subrayado (esto es, en cursiva) y sólo en caso de repeticiones absolutamente inmediatas.

**BIBLIOGRAFÍA FINAL:**

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

    Espaciado sencillo.

**Libro:**

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE (Tipo de letra Versales): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

**Capítulo de libro:**

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coor.) / (dir.): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

**Revista:**

APellidos del autor y nombre: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia. (todo separado por comas).

**Documento:**

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (si existe): «Título del documento» (si existe). Fecha. Nombre de la colección: número de la caja y/o legajo. Centro de investigación en que se encuentra.

**ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:**

Los cuadros, gráficos, planos o ilustraciones deben presentarse por separado en soporte digital y subirse a la plataforma, igualmente numeradas e incluyendo un documento con la referencia de los pies de foto. En los pies de fotos deberá hacerse referencia al autor, título de la obra (en cursiva), fecha, medidas y localización, en la medida de lo posible.

La resolución de las imágenes deberá ser como mínimo de 300 dpi, de un tamaño 12 x 17 cm, y en formato TIFF o JPEG.

**EVALUACIÓN:**

Los artículos recibidos serán evaluados por dos especialistas del área del consejo de redacción, del consejo asesor o evaluadores externos y su publicación podrá estar condicionada por la introducción de las observaciones que se haya indicado en este proceso, de las que se informará puntualmente al autor.

## Submissions to Potestas

---

### GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

The submission of papers for its further publication depends on the favorable review of two external assessors. It is required that the work is unpublished, original and not under evaluation elsewhere. In case an author would like to publish in a different journal or medium a paper previously published on *Potestas* by themselves, they should mention *Potestas* as the original publication. If further questions arise, please contact *Potestas* publication team.

### PUBLICATION POLICY

Papers should be original and unpublished, and will not exceed 20 pages in A4 format, typed on one side, double spaced (2,100 spaces) in Times New Roman, point 12. Endnotes, images, tables, graphics, and appendices must be included separately.

Contributions can be submitted in Spanish, German, English, French, Italian and Portuguese.

Authors have to sign up at *Potestas* OJS online-platform to submit their paper. Personal contact information must be provided in order to complete the registration. Notifications regarding the status and evaluation of papers will be provided through this online platform. OJS online-platform registration and papers' uploading can be submitted in the following website: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/user/register>

Papers must be accompanied by a 100 words (max.) abstract. In case the language of the article is not English, an abstract in English should follow the original one. 3 to 5 keywords in Spanish and English must be included, as well as their translation into the language chosen for the paper composition.

A brief résumé or biodata of the author is also required, and it should be provided in the language chosen for the composition of the paper.

#### SUBMISSION GUIDELINES

**Text:****Typeface:**

**Font and size:** Times New Roman, point 12.

**Chapter titles:** Times New Roman, point 12, bold and small caps.

**Images texts/graphics:** Times New Roman, point 10.

**Paragraph indents:**

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

**Italics:** italics will only be used for single textual words in a language other than the one used in the article, for single words in the language of the manuscript the angle quotation marks will be used.

**Quotations marks:** angular quotation marks (« ») will be used for quotations of less than 3 lines.

**Long quotations:** if the quotation exceeds 3 lines, text will be indented and size reduced to Times New Roman point 11.

**Abbreviations:** abbreviations will be coherent and easily recognizable along the paper. A list of abbreviations can be added at the end, in case it is needed.

**Italics:** italics will be used for specific words written in a language other than the one of the paper. For specific words written in the language of the paper, please use the angular quotation marks (« »).

#### BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Bibliographical references will be added at the notes. Moreover, a complete bibliography must be included at the end of the paper. The way of citation, both the notes and the bibliography, should remain the same:

**BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:**

**Font:** Times New Roman, point 10.

**Paragraph indent:**

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

**Book:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (small caps): *Book Title*, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

**Book chapter:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Chapter Title», in NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (ed.) / (coor.) / (dir.): *Book Title*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

**Journal:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Paper Title», in *Journal*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

**Document:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

Consistent referrals to the same works will require the following abbreviation: LAST NAME (small caps), *Shorten title* (italics), pages (p. or pp.) in order to avoid further misperceptions, expressions such as *loc. cit.* u *op. cit.*, should not be used. Regarding *ibid.* or *ibidem*, it should be in every case shown in italics and only in the referrals are straightaway contiguous.

**END BIBLIOGRAPHY:**

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

**Book:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (small caps): *Book Title*, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

**Book chapter:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Chapter Title», in NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *Book Title*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

**Journal:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR: «Paper Title», in *Journal*, editorial, publisher, city of publication, year, pages of reference (comma-separated).

**Document:**

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

**ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:**

Pictures, illustrations, graphics, and drawings must be added separately in digital format and uploaded to the *Potestas* OJS online-platform. They should be numbered and included in a document that indicates where they are displayed at the notes. Mention should be made to the author of these materials at a footnote close to the picture: *Title of the work* (italics), date, size and location; as far as this information is provided in the original location.

Pictures should be at least 300 dpi, 12 x 17 cm (4.7 x 5.5 inches), TIFF or JPEG format.

**REVIEW PROCESS:**

Papers will be assessed by two researchers from our editorial team or external evaluators, thus its further publication may be subjected to changes according to proposed observations during the process mentioned above. We will inform promptly the authors in case modifications are suggested.

## Beiträge für Potestas

---

### GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

Die Annahme der Aufsätze zur Veröffentlichung setzt ein positives Votum der zwei Gutachterinnen/Gutachter voraus, die im Rahmen eines anonymisierten Verfahrens evaluieren. Zur Veröffentlichung eingereichte Werke müssen zuvor unveröffentlichte Texte sein, die sich nicht in der Evaluation durch eine andere Publikation befinden. Für den Fall, dass ein zuvor in der *Revista Potestas* veröffentlichter Aufsatz durch die Autorin/den Autor an anderer Stelle erneut veröffentlicht werden soll, muss sie/er die *Revista Potestas* als Ort der Erstveröffentlichung nennen. In Zweifelsfällen wird empfohlen, die Direktion der *Revista Potestas* zu konsultieren.

### VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

Bei den Aufsätzen muss es sich um Erstveröffentlichungen handeln, die einen Umfang von 20 Seiten im DIN A4-Format nicht überschreiten. Als Schriftart ist Times New Roman, Schriftgröße 12 pt. zu wählen, in doppeltem Zeilenabstand (2.100 Zeichen pro Seite). In diesem Umfang sind Anmerkungen, Bilder, Grafiken und Anhänge eingeschlossen.

Die Aufsätze können in spanischer, deutscher, englischer, französischer, italienischer oder portugiesischer Sprache verfasst sein.

Die Aufsätze müssen nach vorheriger Registrierung als Autorin/Autor online auf der Plattform OJS der *Revista Potestas* eingereicht werden (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), dort stehen auch weitere Kontaktinformationen. Von Seiten der Direktion und Redaktion der *Revista Potestas* wird jede Information über den Status eines eingereichten Aufsatzes über diese Plattform erfolgen.

Die Aufsätze müssen eine Zusammenfassung von maximal 100 Worten Umfang in der Sprache des Aufsatzes sowie eine Zusammenfassung in englischer Sprache beinhalten, deren Umfang ebenfalls 100 Worte nicht überschreitet. Außerdem sind 3 bis 5 Schlüsselworte anzugeben, in spanischer und englischer Sprache sowie ggf. in der Originalsprache des Beitrags.

Ferner ist ein kurzer Lebenslauf von maximal zehn Zeilen Umfang in der Sprache des Aufsatzes einzureichen.

#### TEXTGESTALTUNG

##### **Haupttext:**

###### **Schriftart:**

**Text:** Times New Roman, Schriftgröße 12.

**Kapitelüberschriften:** Times New Roman, Schriftgröße 12, fett und in Kapitälchen.

**Beschriftung von Bildern oder Grafiken:** Times New Roman, Schriftgröße 10.

###### **Absatz:**

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

**Anführungszeichen:** für Zitate von weniger als drei Zeilen werden eckige Anführungszeichen verwendet (« »).

**längere Zitate:** Ein Zitat, das die Länge von drei Zeilen überschreitet, erhält in Times New Roman, Schriftgröße 11, einen eigenen Absatz.

**Abkürzungen:** Die Abkürzungen müssen im gesamten Text einheitlich verwendet werden und leicht aufzulösen sein. Falls notwendig enthält der Aufsatz am Ende des Textes eine Erklärung der Abkürzungen.

**Kursive:** Kursivschrift wird nur zur Hervorhebung fremdsprachiger Worte oder Wendungen eingesetzt; für Zitate, einzelne Worte oder Wendungen in der Sprache des Aufsatzes werden eckige Anführungszeichen verwendet (« »).

#### BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

Bibliographische Angaben werden in den Fußnoten gemacht und in einem Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes gesammelt. Das Format der Angaben in Fußnoten und Literaturverzeichnis ist folgendes:

##### **BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:**

**Schriftart:** Times New Roman, Schriftgröße 10.

###### **Absatz:**

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

**Monografie:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen):  
*Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr,  
Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma  
getrennt).

**Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des  
Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS  
(Hrsg.): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr,  
Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma  
getrennt).

**Aufsatz in einer Zeitschrift:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des  
Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort,  
Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht  
(jeweils durch Komma getrennt).

**Dokument/Archivalie:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern  
vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name  
der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das  
Dokument befindet.

Weitere Verweise auf bereits genannte Werke erfolgen in den  
Fußnoten in abgekürzter Form (NAME (in Kapitälchen), *Kurztitel*  
(kursiv), Seiten (p. oder pp.); um Verwechslungen zu vermeiden,  
dürfen die Wendungen *loc. cit.* und *op. cit.* nicht verwendet werden;  
die Verwendung von *ibid.* oder *ibidem*, die ggf. stets hervorgehoben  
werden müssen (d. h. kursiv gesetzt werden), ist strikt auf Fälle zu  
beschränken, in denen wiederholte Verweise unmittelbar aufeinander  
folgen.

**LITERATURVERZEICHNIS:**

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

einfacher Zeilenabstand

**Monographie:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen):  
*Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr,  
Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma  
getrennt).

**Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des  
Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS  
(Hrsg.) *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr,  
Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma  
getrennt).

**Aufsatz in einer Zeitschrift:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des  
Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort,  
Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht  
(jeweils durch Komma getrennt).

**Dokument/Archivalie:**

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern  
vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name  
der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das  
Dokument befindet.

**ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:**

Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je  
einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen  
werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text  
sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über  
die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im  
Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber  
des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material  
und Aufstellungsort.

Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von  
12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind TIFF oder JPEG.

**EVALUATION:**

Eingegangene Aufsätze werden durch zwei auf das Themengebiet spezialisierte externe Gutachterinnen/Gutachter einer anonymisierten Evaluation unterzogen. Die Veröffentlichung kann von der Übernahme der im Rahmen des Evaluationsprozesses gemachten Änderungsvorschläge bzw. Hinweise abhängen, über die die Autoren gegebenenfalls umgehend informiert werden.



# Revistas Potestas



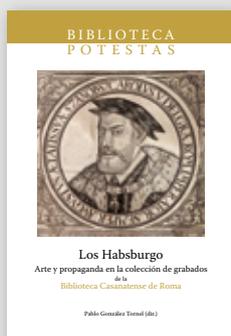


## Colección Biblioteca Potestas

Como parte de un proyecto editorial global junto con la Revista Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte, se puso en marcha en el año 2003 la Biblioteca Potestas. Se trata de una colección de libros publicado por el Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I. La colección publica monografías o libros colectivos que aborden en profundidad la relación entre el Poder, la Religión, la Monarquía, desde una perspectiva amplia histórica y artística, por lo que deben encuadrarse dentro de las disciplinas de Historia e Historia del Arte y todas sus especialidades. La Biblioteca Potestas cuenta con un amplio Comité Asesor con especialistas en dichos ámbitos nacionales e internacionales que garantiza la calidad de los originales y el proceso editorial dentro de los estándares de calidad científicos con revisión por pares ciegos. Las propuestas de publicación han de gestionarse a través de la editorial universitaria y siguiendo las normas de presentación de originales de la Revista Potestas.



*El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad*, eds. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



*Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, ed. Pablo Gonzalez Tornel, Biblioteca Potestas, número 2, Universitat Jaume I, 2013.



*Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017

**DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:**

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

**COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN POTESTAS:**

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)  
Philippe Bordes (Université Lyon 2)  
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)  
Ximo Company (Universitat de Lleida)  
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)  
M<sup>a</sup> José Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla-La-Mancha)  
Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)  
Laura Fernández-González (University of Lincoln)  
Juan José Ferrer (Universitat Jaume I)  
David Hernández de la Fuente (UNED)  
Agnès Guideroni (Université catholique de Louvain)  
Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga)  
Juan José Seguí Marco (Universidad de Valencia)  
Mirella Romero Recio (Universidad Carlos III)  
Andrea Sommer-Mathis (Academia Austríaca de Ciencias)  
Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)  
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

Para realizar una propuesta de publicación ha de seguir las instrucciones de la siguiente página:  
<http://www.uji.es/serveis/scp/base/publ/normdoc/propub/>



# ÍNDICE

JORGE TOMÁS GARCÍA (Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade NOVA Lisboa) <i>La «corona radiata» de Helios-Sol como símbolo de poder en la cultura visual romana</i> . . . . .	5
GEMA BELIA CAPILLA ALEDÓN (Universitat de València) <i>Seguidors Vencen, un grito de guerra para un rey: un lema para la virtud de la fortaleza en Alfonso V el Magnánimo (1423-1458)</i> . . . . .	27
OSKAR JACEK ROJEWSKI (Universitat Jaume I) <i>Ducal patronage and performance as a power expression in conquered cities: the case of the Burgundian Low Countries</i> . . . . .	47
ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ (Universidad de Sevilla) <i>El retrato del obispo de Quito Pedro Ponce Carrasco en el Museo de América: Estudio monográfico de la pintura</i> . . . . .	71
JOSÉ ANTONIO ORTIZ GARCÍA (Universitat de Barcelona) <i>Autoridad e imagen de la epidemia. La fiebre amarilla en la Barcelona del siglo XIX</i> . . . . .	93
KARIN MÜLLER-KELWING (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) <i>Der Künstler als homo politicus - Die narrativen Gemälde von Simon Rosenthal</i> . . . . .	111
Currícula de los autores . . . . .	133
Revisores de este número . . . . .	137