# POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte

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

Nº 13, diciembre 2018

# POTESTAS

Revista de Estudios

del Mundo Clásico e Historia del Arte

UNIVERSITAT JAUME I

**Comité Editorial**

Edita:
Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

Direccción:
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 (Universitat Osnabruck)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Michael Stahl (Technische Universität Darmstad)

Consejo Asesor:
Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)
Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)
Manuel Nuñez (Universidad de Santiago)
José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)
Flocel Sabaté y Curull (Universitat de Lleida)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
John Scheid (Collège de France)
Miroslawa 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 College, 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
Avda. Sos Baynat, sn. 12071 Castellón. España
potestas@uji.es
Teléfono: 964 72 9633 - Fax: 964 72 9633

El envío de originales se realizará a través del Open Journal Systems: http://www.e-revistes.uji.es/index.php/potestas

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, 2018

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018

Imagen de cubierta: Peter Paul Rubens, El Cardenal-infante Fernando de Austria en la batalla de Nordlingen, 1634-1635, Museo del Prado.

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.

Issn: 1888-9867 e-Issn: 2340-499X
doi Revista: http://dx.doi.org/10.6035/Potestas
doi Número Revista: http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13
dl: CS-240-2010

Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA
Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguen distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode

# Índice

Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)
*El matrimonio real: sus representaciones en la miniatura hispana del siglo xii* ..... 5

Arturo Albarrán Samaniego (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura)
*Los Santos Ermitaños de Puebla, México. Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten de Vos y al discurso iconográfico de la* Vita Antonii ..... 45

Isabel Lloret Sos (Universitat Jaume I)
*Cardinal-Infante Ferdinand of Austria's Triumphal Entry into Ghent. Triumphalis Introitus Ferdinandus* ..... 77

Alexánder Sánchez Mora (Universidad de Costa Rica)
*Devoción y promoción personal en el reino de Guatemala: relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas (1759)* ..... 101

Néstor Morente y Martín
*La alegoría de la ii República Española en el* Guernica *de Picasso* ..... 119

Esther González Gea (Universitat de València)
*Los dos cuerpos del artista. El cuerpo amado y el cuerpo político* ..... 139

Currícula de los autores ..... 163

Revisores de este número ..... 167

Contribuciones para Potestas ..... 169

Submissions to Potestas ..... 173

Beiträge für Potestas ..... 177

Revistas Potestas ..... 183

Colección Biblioteca Potestas ..... 185

# El matrimonio real: sus representaciones en la miniatura hispana del siglo xii

# Miniature Representations of Royal Marriage in Twelfth Century Hispania

Soledad de Silva y Verástegui
Universidad del País Vasco

Recibido: 31/03/2017 Evaluado: 19/04/2017 Aprobado: 16/01/2018

Resumen: En este trabajo se presenta un estudio acerca de las representaciones de matrimonios en la miniatura hispana del siglo xii. La mayoría de estas imágenes muestran a los reyes y sus esposas, y aparecen casi exclusivamente en los cartularios de la época. En este sentido destacan dos de ellos: el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo, compuesto por iniciativa del obispo Pelayo h. 1120, y el *Liber Feudorum Maior,* realizado bajo los auspicios del rey Alfonso ii de Aragón a finales del siglo xii. Se analizan los diversos factores que motivaron la inserción de estos retratos de la pareja real, sus peculiaridades artísticas, las cuales incluyen sus fuentes de inspiración, su variada tipología y su impacto posterior.

*Palabras clave*: Matrimonio, pareja real, Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo, *Liber Feudorum Maior*, miniatura, románico, siglo xii.

Abstract: Most miniature representations of marriage in twelfth century Hispania depict kings and their spouses, and they appear almost exclusively in chartularies. Two of them are of particular interest: The *Libro de los Testamentos*, in the Oviedo cathedral, created on the initiative of Bishop Pelayo (circa 1120), and the *Liber Feudorum Maior*, a work produced under the auspices of king Alfonso ii de Aragón at the

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Índice

end of the same century. This study analyses several factors that motivated the inclusion of royals in these portraits. It also examines their sources of inspiration, rich typology, and subsequent impact.

*Keywords*: Marriage, royal couple, *Libro de los testamentos* de la catedral de Oviedo, *Liber feudorum maior*, miniature, Romanesque art, twelfth century.

En el marco de un amplio proyecto de investigación sobre «el sentimiento del amor en el arte medieval» nos ha parecido de gran relevancia estudiar las representaciones de matrimonios en la Península Ibérica, dado el escaso interés que hasta ahora se le ha prestado al tema. El único antecedente importante al respecto es el que publicó C. Frugoni en 1977 con el título «L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo», dentro de la Semana de Estudio del Centro Italiano de Estudios sobre el Alto Medioevo dedicada ese año al «matrimonio en la sociedad altomedieval».[1] No obstante, la autora centró su interés en ejemplos tomados de la miniatura y el arte suntuario europeo desconociendo por completo las manifestaciones artísticas hispanas. Solo unos años después, en 1983, la revista *Medievalia,* que dedicó un número monográfico al matrimonio, insertó un interesante artículo de I. Riera y R. Arola titulado «Imatge i representació del matrimoni català al segle XII: lectura d'una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaniae*», sin duda un trabajo puntual centrado en una sola representación del arte medieval catalán.[2] En el mundo bizantino el tema fue abordado en 1990 por G. Vikan, quien hizo referencia principalmente a las artes suntuarias de los primeros siglos.[3] Otro trabajo aislado en el campo de la escultura románica española nos lo proporcionó R. Bartal en 2003 con el título «La representación de un compromiso regio en una fachada románica hispana» donde reconoció una representación de un matrimonio regio en la portada de Piasca (Cantabria), si bien no deja de ser un ejemplo hipotético.[4] Recientemente, en el 2013, han tratado del tema, pero centrándose en la Era Moderna, el Renacimiento y el Barroco, I. Rodríguez Moya y V. Mínguez Cornelles

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «El sentimiento del amor en el arte de la Edad Media», EHU 14/30 dirigido por Soledad de Silva y Verástegui.

C. Frugoni: «L'Iconografia del Matrimonio e della coppia nel Medioevo», en *Il matrimonio nella società altomedievale, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXIV*, 22-28 aprile 1976, Spoleto, 1977, pp. 901-966.

2. I. Riera y R. Arola: «Imatge i representació del matrimoni català al segle XII: Lectura d´una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaneae*», en *Medievalia,* 4, 1983, pp. 63-76.

3. G. Vikan: «Art and Marriage in Early Byzantium», en *Dumbarton Oaks Papers,* 44, 1990, pp. 145-163.

4. R. Bartal: «La representación de un compromiso regio en una fachada románica hispana», en R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra (coors.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias,* Santiago de Compostela, 2003, pp. 279-294.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

en un amplio estudio dedicado al amor y al matrimonio.[5] Los autores consideran que así como el ritual de la *dextrarum iunctio* se encuentra representado en la miniatura y en la pintura en tabla medievales, los retratos matrimoniales áulicos que estiman son, en cambio, más tardíos. Estos se integran durante el reinado de los Reyes Católicos en composiciones de significado religioso donde los monarcas aparecen como donantes. No obstante, sabemos que durante la Edad Media se representó al matrimonio regio con relativa frecuencia, especialmente en el campo de la ilustración de los libros. Ello unido a la ausencia de trabajos publicados sobre el tema en la España medieval, llevó al planteamiento de realizar un estudio al respecto y dedicar por vez primera en la historiografía artística, en 2016, un artículo a la génesis y el desarrollo de la iconografía matrimonial durante los siglos x y xi.[6] Esta tuvo espléndidas manifestaciones tanto en la miniatura como en la pintura mural y en las artes suntuarias, anticipándose a la estatuaria contra la opinión más extendida que considera los retratos yacentes del rey y de la reina como primicias de esta iconografía.

Así, con la excepción de las importantes imágenes del matrimonio formado por los reyes de Pamplona, Sancho ii Abarca y su esposa Urraca, representados en los célebres códices Albeldense (El Escorial, d.1.2, fol. 428) y Emilianense (El Escorial, d.i.i., fol. 453) copiados en el último tercio del siglo x, el retrato matrimonial real no aparece en la Península hasta mediados del siglo xi, con la llegada de las primeras corrientes del románico europeo.[7] El género lo inauguran las efigies del rey García Sánchez iii y su esposa Estefanía del reino de Pamplona que aparecen en el Diploma de Nájera, datado en 1056 y conservado en la Academia de la Historia.[8] El pergamino contiene el acta fundacional de Santa María la Real de Nájera otorgado por el rey en 1052 que dos años después confirmaría la reina viuda. Todavía en 1056, vuelve a añadírsele la confirmación de su hijo Sancho iv el de Peñalén. Al monasterio se le dotó además,

5. I. Rodríguez Moya y V. Mínguez Cornelles: *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica,* Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, 2013, pp. 189-191.

6. S. de Silva y Verástegui: «Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real», en *Príncipe de Viana,* 265, 2016, pp. 581-610.

7. Ha tratado ampliamente el tema de estos retratos S. de Silva y verástegui: «Imágenes matrimoniales…», pp. 581-609. Véase también S. de Silva y verástegui: «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval: los monarcas de Pamplona y de Viguera», en *Príncipe de Viana,* 1980, pp. 257-261. Sobre la ilustración de estos dos códices, S. de Silva y Verástegui: *Iconografía del siglo x en el reino de Pamplona-Nájera,* Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1984. Para el Códice Vigilano, además, vv. aa.: *Códice Albeldense 976,* Colección Scriptorium, Testimonio Compañía Editorial, Madrid, 2002.

8. F. Fita: «Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico», en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 26, 1895, pp. 173-174; M. Cantera Montenegro: *Colección documental de Santa María la Real de Nájera,* 10. Fuentes documentales del País Vasco, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1991, vol. i, pp. 17-22; M. A. Ladero Quesada: «Documento de fundación del Monasterio de Santa María de Nájera», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia,* 243, Madrid, 2001; F. Galván Freile: «Documento de la fundación de Santa María la Real de Nájera», en *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona, vol. i, Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, pp. 287-290; F. Pardo-Vilar: «*Lacrimae rerum:* San Isidoro de León y la memoria del padre», en *Goya,* 328, 2009, pp. 205-206.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

generosamente, con todo tipo de bienes raíces, iglesias, viñas, rentas y objetos suntuarios que enumera el privilegio. Interesa destacar que hasta entonces no había sido habitual que este tipo de documentos de carácter más bien administrativo se adornasen con miniaturas, de ahí la singularidad del mencionado diploma. En la parte superior figuran, a derecha e izquierda, las imágenes de la Virgen y un ángel, formando una Anunciación. La pareja real se encuentra retratada en la parte inferior del pergamino, situados ambos conyúges uno en frente del otro y en medio el modelo de la iglesia por ellos fundada. Su iconografía responde a la imagen del matrimonio donante que figura aquí, por vez primera, en el arte hispano. Sus retratos constituyen la garantía jurídica de la autenticidad y veracidad del documento.[9] Otro matrimonio, Oveco Munioz y su esposa Marina Vimara, aparecen también retratados juntos en el diploma de donación al monasterio de San Salvador de Villacete fechado hacia 1072.[10] Este tipo de retratos tuvo una cierta continuidad, como ahora veremos, en esta clase de documentos de propiedad a lo largo del siglo XII.

No ocurrió lo mismo con los retratos del rey Fernando I y su esposa la reina Sancha figurados en 1055 en su Libro de Horas (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Ms. 609, Res 1) que nos ofrecen una espléndida escena de dedicación del códice, frecuente en la miniatura europea pero sin apenas trascendencia en la Península.[11] El rey y la reina se sitúan también, como en el

9. Se ocupa de este tema S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Iconografía del donante en el Arte Navarro Medieval», en *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra, 6. Comunicaciones,* Anejo 11, 1988, pp. 445-448. Sobre este aspecto, E. LIPSMEYER: *The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period,* Tesis de doctorado en Rutgers University, The State University of New Jersey, 1981; J. GARDELLES: «Les maquettes des effigies de donateurs et de fondateurs», en XAVIER BARRAL I ALTET (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, vol. II, Colloque international, Université de Rennes II, 1983,* Picard, París, 1987, pp. 67-78. Véanse también numerosos ejemplos en E. S. KLINKENBERG: *Compresse Meanings. The Donor's Model in Medieval Art around 1300: Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension. Between Tradition and Likeness,* Brepols, Turnhout, 2009.

10. Véase S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Imágenes matrimoniales…», pp. 604-605.

11. Para este aspecto son obras de obligada referencia, J. PROCHNO: *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil bis zum ende des 11. Hahrhunderts (800-1100),* Leipzig, 1929; B. B. OTTESEN: *The Development of Dedication Images in Romanesque Manuscripts,* Ann Arbor Michigan, UMI, 1987, pp. 71-73. Sobre el Libro de Horas leonés véase M. GOMEZ MORENO: *El Arte románico español. Esquema de un libro,* Madrid, 1934, pp. 16-19; M. ROBB: «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», en *The Art Bulletin,* 37, 1945, pp. 165-174; J. WILLIAMS: *Early Spanish Manuscript Illumination,* New York, 1977, p. 109; *Idem: The Art of Medieval Spain: A.D. 500-1200,* The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, n.º 144; A. SICART JIMÉNEZ: *Pintura Medieval: la miniatura,* Santiago de Compostela, 1981, pp. 21-44; D. PERRIER: «Die Spanische Kleinkunst des 11.Jahrhunnderts: Zur Klarung ihrer stilistischen Zusammenhägen im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», en *Aachener Kunstblätter,* 52, 1984, pp. 73-79; S. MORALEJO: «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I», en *Libro de Horas de Fernando I de León.* Edición facsímil do manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Estudios, Xunta de Galicia, 1995, p. 56. M. A. CASTIÑEIRAS: «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: Los Libros de Horas de Fernando I y Sancha» en M. COSTA (coord.): *Propaganda&Poder. Congreso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2000, pp. 71-94; F. PARDO-VILAR: «*Lacrimae rerum:* San Isidoro de León y la memoria del padre», en *Goya,* 328, 2009, pp. 204-208; J. WILLIAMS: «Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts», *Anales de Historia del Arte,* Volumen Extraordinario (2), 2011, pp. 413-435; E. RUIZ GARCÍA: «*Arma Regis:* Los libros de Fernando I doña Sancha», en *Lemir,* 18, 2014, p. 143.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

privilegio najerense, uno en frente del otro y entre ambos se encuentra el copista haciendo entrega del manuscrito que le ha encargado la reina como regalo para su marido, al monarca, como lo sugieren sus actitudes y, sobre todo, los significativos gestos de sus manos. Los códices hispanos, las biblias, los beatos, los libros litúrgicos y otro tipo de manuscritos que promovieron los monarcas para su uso privado en estos siglos carecen en general de este tipo de imágenes.

Tampoco tuvieron trascendencia inmediata posterior los retratos en actitud penitencial de estos mismos monarcas, Fernando i y Sancha, que aparecen al pie de la Crucifixión en las pinturas románicas de san Isidoro de León realizadas en torno al 1100 bajo los auspicios de su hija Urraca, a pesar de sus antecedentes europeos.[12]

El objetivo de este artículo que es, en realidad, continuación del anterior ya citado, es el estudio de las representaciones de matrimonios que figuran en la miniatura hispana del siglo xii. La mayoría de estas imágenes son de matrimonios reales y aparecen, como hemos dicho, en los códices y documentos de fundación, dotación y privilegios de catedrales, iglesias y monasterios. En algún caso se encuentran también en algún manuscrito laico. Es un hecho sabido que este tipo de documentos de propiedad fueron recopilados en los cartularios, designados también con los nombres de becerros y tumbos, y que varios de ellos se han ilustrado de forma extraordinaria. Destacan, en este aspecto, en la Península en el siglo xii, sobre todo el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo (Archivo Capitular de la catedral de Oviedo, n.º 1) de h. 1120-1130, el Tumbo A (Archivo de la catedral de Santiago de Compostela), compuesto entre 1129 y 1234, el Libro de las Estampas (Archivo de la catedral de León) de h. 1200 y el *Liber Feudorum Maior* (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º i) de finales del siglo xii pero ilustrado a principios del siglo xiii.[13] Dos tipos de imágenes propiciaron su ilustración. Por una parte figuran los actos jurídicos de donación recogidos a modo de crónica narrativa donde aparecen los reyes junto a los obispos o abades otorgando o confirmando los documentos, si bien en otros casos bastó la efigie de los respectivos otorgantes. Ambas ocasiones se prestaban, evidentemente, a incorporar el retrato de la reina consorte configurando una imagen matrimonial, pero no siempre fue así. El único manuscrito que incluyó las efigies de las reinas al lado de los monarcas fue el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo que ahora veremos. Ni el Tumbo A de Compostela ni el Libro de las Estampas de la Catedral de León representan a la reina junto a su marido,

12. S. de Silva y Verástegui: «Imágenes matrimoniales…» pp. 600-602.

13. Aunque no fueron estos los únicos cartularios ilustrados en el siglo xii en España, sí fueron los más lujosos, ya que la decoración del resto fue notablemente mucho más modesta, como por ejemplo la del Becerro Antiguo de Leire (Archivo General de Navarra) o el Cartulario de San Martín de Valdeiglesias (New York, Hispanic Society of America). Para el Cartulario de Leire véase S. de Silva y Verástegui: *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988, pp. 15-22. Sobre el Cartulario de Valdeiglesias, J. O'neill: «A Grant (*privilegio*) Issued by Alfonso vii King of Castile and León (1104-1157)» en *The Hispanic Society of America. Tesoros,* New York, 2000.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

ya que siempre que aparecen los monarcas lo hacen en solitario y lo mismo sucede cuando se retratan las reinas que figuran sin su consorte al lado.[14] Excepcional es la imagen de la pareja real que incluye a página entera el *Liber Feudorum Maior,* que insertó también otras representaciones matrimoniales. El contenido principal de este artículo se centra por tanto en el análisis de los diversos factores que motivaron en ambos códices la inclusión iconográfica de la reina al lado del rey formando un retrato matrimonial y sus peculiaridades artísticas, que se vertieron en una variada tipología de imágenes.

## 1. El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo

Este célebre manuscrito se compuso en Oviedo a principios del siglo xii por iniciativa del obispo Pelayo.[15] La mayoría de los autores lo sitúan entre 1120

14. Para la ilustración del Tumbo A de la catedral de Santiago, S. Montero Díaz: «La miniatura en el Tumbo A de la Catedral de Santiago», en *Boletín de la Universidad de Santiago,* 5, 1933, pp. 167-234; A. Sicart Jiménez: *Pintura medieval: la miniatura,* Fundación Sanchez Cantón, Santiago de Compostela, 1981; J. Yarza Luaces: «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», en *Compostellanum,* xxx, 1985, pp. 369-394; S. Moralejo Álvarez: «La miniatura en los Tumbos A y B» en M. C. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo Álvarez: *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 43-62; A. Castiñeiras González: «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios del Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)», en *Quintana,* 1, 2002, pp. 187-196; T. Martin: «The Art of Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twefth-Century Spain», en *Speculum,* 80, 2005, pp. 1134-1171; G. Fournes: «Iconologie des Infantes (Tumbo A el Tumbo B de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et Tumbo de Toxos Outos)», en *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques medievales,* 5, 2008; R. Sánchez Ameijeiras: «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el Tumbo A», en el volumen de estudios que acompaña la edición facsímil del Tumbo A. *Libro de Privilegios Reales que contiene este libro intitulado de la Letra A,* Madrid, 2008, pp. 143-216; R. Sánchez Ameijeiras: «Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados», en *Studium Medievale,* 2, 2009, pp. 61-85. Sobre la ilustración del Libro de las Estampas de la Catedral de León, F. Galván Freile: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León,* en volumen complementario de la edición facsímil de los *Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas),* León, 1997; M. Herrero de la Fuente: «Cartularios leoneses: Del Becerro Gótico de Sahagún al Tumbo Legionense y al Libro de las Estampas», en E. E. Rodríguez Díaz, A. Claret García Martínez (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios. vii Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas,* Huelva, 2011, pp. 111-152.

15. Para el Libro de los Testamentos es obra de obligada referencia: F. J. Fernández Conde: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo,* Roma, 1971. El estudio más importante sobre la ilustración de este códice es el que le dedicó J. Yarza Luaces: «Las miniaturas del Libro de los Testamentos», en *Liber Testamentorum Ecclesiae Obetensis,* ed. facsímil, Moleiro, Barcelona, 1995, pp. 147-230; J. Yarza Luaces: «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*», en *Actum Luce. Revista di Studi Luchesi,* 18, 1989, vol. 1-2, pp. 61-81; C. Cid Priego: «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas medievales», en *Liño,* 8, 1989, pp. 22-24; J. Williams: «Liber Testamentorum», en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200,* 149, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993-1994, pp. 295-296. Véase también, M.ª S. Álvarez Martínez: «La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades,* 6, 1994, pp. 91-108; E. Fernández González: «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en I. G. Bango Torviso (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, i. Estudios y Catálogo,* León, 2000, pp. 41-54; D. Nogales Rincón: «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (Siglos xii-xv)», en M. A. Ladero Quesada (coor.): *La España Medieval. Anejos. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria,* 2006, pp. 98-99; R. Alonso Álvarez: «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153): historiador y promotor de códices iluminados», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades,* 22, 2010, pp. 331-350; L. Pick: «Sacred Queens and Warrior Kings in the Royal portraits of the *Liber Testamentorum* of Oviedo», en Viator, 2, 2011, vol. 42, pp. 49-82; P. Henriet, H. Sirantoine: «L'Église et le roi. Remarques sur les cartulaires ibériques (xiie siècle), avec une attention particulière au *Liber Testamentorum* de Pélage d'Oviedo», en: J. Es-

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

y 1130. El prelado quiso reunir en un libro, a modo de cartulario, todos los privilegios y donaciones que obtuvo la sede ovetense con una clara finalidad: buscar su prestigio defendiéndose de las pretensiones del arzobispo de Toledo, Bernardo, que quería integrar la diócesis de Oviedo en la toledana. Para ello, el obispo no tuvo reparos, como es un hecho sabido, en caer en todo tipo de falsificaciones.[16] Consideró, además, importante ilustrarlo con miniaturas cuya intencionalidad, como han manifestado los estudiosos, rebasa la estrictamente ornamental o decorativa. Los documentos se encuentran ordenados por orden cronológico e incluyen tanto las donaciones y privilegios de los reyes como las de los papas y eclesiásticos, nobles y particulares. Interesan para nuestro propósito los privilegios reales, que son los que van acompañados de las imágenes de los reyes que los otorgaron y que incluyeron en la mayoría de las ocasiones el retrato de la reina junto al de su marido, el monarca. Llama la atención que aunque se recogieron también abundantes donaciones de matrimonios nobles donantes de tierras y otros bienes, estos no merecieron, a juicio de Pelayo, retratarse, como fue el caso de los soberanos.

La primera imagen, muy conocida, se encuentra en el Testamento de Alfonso ii el Casto que ocupa un folio entero.[17] Arriba, en el registro superior, se representa a Cristo en majestad dentro de una mandorla oval sostenida por cuatro ángeles. Le acompañan los símbolos de los evangelistas representados en forma antropomórfica con alas y los doce apóstoles bajo arquerías. Aunque la mayoría de los estudiosos han visto evocada en esta composición el frontispicio del Arca Santa de Oviedo fechada h. 1075, lo que sería un anacronismo a nuestro juicio, pensamos que se ha querido representar al Creador del universo, Redentor y Salvador de la humanidad al modo como aparece en el *Diploma de New Minster Winchester* (Londres, British Library, Ms. Cotton Vespasian A. viii, fol. 2v) de fines del siglo x.[18] Aquí también se encuentra Cristo representado en la parte superior dentro de una mandorla sostenida por cuatro ángeles. Abajo, el rey Edgar ofrece el documento. Le acompañan al monarca los dos santos patronos del monasterio, la Virgen María a la izquierda y San Pedro a la derecha.[19] En nuestra imagen, el rey Alfonso aparece igualmente debajo de la *Maiestas Domini* arrodillado ante una imagen de la Virgen a la que acompa-

calona Monge y H. Sirantoine (coors.): *Chartes et cartulaires comme instruments de pouvoir: Espagne el Occident chrétien (viiie-xiie siècles)*, csic, Madrid, 2013, pp. 165-188; R. Alonso Alvarez *et al.*: «Un intento de reconstrucción de las desaparecidas miniaturas del Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales,* 8, 2013, pp. 153-168.

16. Discute el problema de su autenticidad relativizando las falsificaciones que los autores atribuyen al obispo Pelayo, F. Monge Calleja: «El libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *La ley. Revista jurídica española de doctrina, jurisprudencia y bibliografía,* 5, 2000, pp. 2010-2015.

17. Para esta miniatura, J. Yarza: «Las miniaturas…», pp. 162-170 y la bibliografía mencionada en la nota 13.

18. E. Fernández González: «El retrato regio...», p. 45, identifica la composición superior con el Arca Santa. Esta identificación la defienden la mayoría de los autores, véase al respecto, L. K. Pick: «Sacred Queens…», pp. 56-58.

19. C. R. Dodwell: *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200,* Cátedra, Madrid, 1995, p. 143, lam. 78.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

ña San Miguel en el lado opuesto, y junto a él su escudero, el *armiger* que porta el escudo y la espada. Es muy significativo que el monarca figure en solitario, es decir, sin esposa, como nos lo presentan también las crónicas medievales que, redactadas entre cuarenta y sesenta años después de su muerte, resaltan la castidad del rey. El Pseudo Albeldense resume así su vida: «sin esposa, después de una vida casta pasó de su reino de la tierra al reino del cielo en plena paz».[20] Alfonso III, en su elogio hacia su predecesor, multiplica los adjetivos: «llevó una vida casta, púdica, sobria e inmaculada…».[21] La misma miniatura se hace eco de este adjetivo y encima de la cabeza del soberano se lee «Adefonsus rex castus».

No ocurre lo mismo con el siguiente monarca que aparece retratado junto a su mujer, la cual adquiere notable protagonismo, como ahora veremos.

### 1.1. El rey Ordoño I y la reina Mummadonna (fol. 8v)

La miniatura encabeza los privilegios otorgados por este monarca a la catedral de Oviedo el 20 de Abril de 857.[22] Arriba se indica: «Testamentum Ordonius Regis». Abajo, en letras capitales se lee: «TESTAMENTUM REGIS ORDONII FILII REGIS RANIMIRI» y seguido, «ET MUMADONNE REGINE UXORIS SUE QUOD FECERUNT OVETENSI AECLLESIE» (fig. 1). Queda patente que ambos contribuyeron a dotar de bienes a la catedral como ratifican la escritura y la imagen. El documento menciona, en primer lugar, los «ornamenta aurea, argentea et auro texta, pallia et siriga multa».[23] Sigue a continuación la enumeración de iglesias, monasterios, villas, terrenos y otras propiedades. El testamento es otorgado y confirmado por el rey y la reina de mutuo acuerdo. Firman como testigos los obispos Sereno y Oveco. La miniatura que acompaña al texto, como en la ilustración anterior, se divide en dos registros, lo que será habitual en todas las que ocupen la página entera, siendo esta división, por otra parte, frecuente en la decoración de los cartularios de la época como en el de Mont-Saint-Michel de h. 1150 o en el de Saint-Martin-du-Canigou, datable h. 1200.[24] Sin embargo, esta composición no indica aquí

20. M. Gómez Moreno: «Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* C, 1932, p. 603: «Absque uxore castíssimam vital duxit. Sicque de regno terrea ad regnum transiit celi. qui cuncta pace regit».

21. *Ibidem:* «Qui prefatus Adefonsus rex per multis spatiis temporum gloriosam castam pudicam sobriam atque inmaculatam vital duxit... et qui in hoc seculo santissiman vital egit. Oveto ipse in tumulo quievit», p. 618.

22. F. J. Fernández Conde: *El Libro de los Testamentos…,* p. 144.

23. Tomamos las transcripciones de M.ª J. Sanz Fuentes: «Transcripción» en *Liber Testamentorum Ecclesiae Obetensis,* ed. facsímil, Moleiro, Barcelona, 1995, p. 473.

24. Para el Cartulario de Mont-Saint-Michel, véase A. Boinet: «L'illustration du Cartulaire du Mont-Saint-Michel», en *Bibliothèque de L'ecole des Chartres,* LXX, 1909, pp. 335-343; P. Bouet y O. Desbordes (eds.): *Cartulaire du Mont-Saint-Michel.* Fac-similé du manuscrit 210 de la Bibliothéque Municipal d'Avranches, Abbaye du Mont-Saint-Michel, 2005; M. Dosdat: *L'enluninure romane au Mont-Saint-Michel. XE-XIIE siècle,* Editions Ouest-France, 2015, pp. 111-115. Sobre el Cartulario de San Martín de Canigó véase la nota 57.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

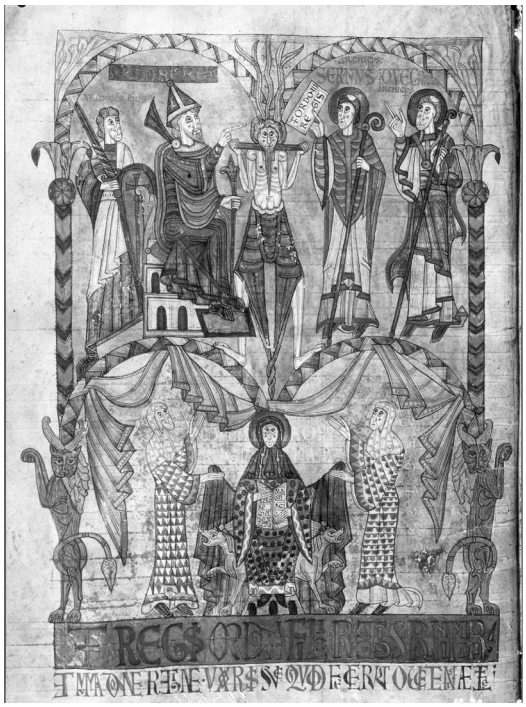


Fig. 1. El rey Ordoño I y y la reina Mummadonna.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 8v), h. 1120, Foto Archivo Más.

superposición de espacios, como se ha sugerido, sino continuidad, como fue frecuente en el arte medieval, es decir, un ámbito que está situado detrás del otro, lo que le confiere unidad espacial.[25] Ambas escenas aparecen enmarcadas por arcos de medio punto rebajados adornados por elementos de gran fantasía que recuerdan los que decoran las arquerías de los índices de la Colección Hispana recopilada en el Códice Vigilano, compuesto en el monasterio de Albelda siglo y medio antes, ya mencionado. Las arcadas superiores se apoyan en dos columnas extremas que rematan en capiteles integrados por rosetas y hojas corintias superpuestas. En el centro, sustituye a la columna un atlante de cuerpo entero, semidesnudo, cuya cabeza sujeta la arquería mientras sus pies se apoyan en la arcada inferior, muy parecido al que figura en el manuscrito albeldense. En este ambiente imaginario se sitúa el acto jurídico de donación. El

25. Así, en la miniatura que representa el templo de Salomón en las tres biblias hispanas del año 960 (fol. 123) y de 1162 (fol. 146) (Archivo de San Isidoro de León) y de San Millán de la Cogolla de principios del siglo xiii (fol. 193v) (Biblioteca de la Real Academia de la Historia) se han superpuesto mediante arquerías dos espacios: uno superior, el *Sancta Sanctorum* o el *debir,* y otro inferior, que han de interpretarse como estancias contiguas. El *Sancta Sanctorum* está situado en la parte más profunda del templo, conforme al sistema propio de representación del espacio en el arte medieval, en el que la superposición indica normalmente la localización de un objeto que está situado detrás de otro. S. de Silva y Verástegui: *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados durante los siglos xi al xiii,* Logroño, 1999, p. 185.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

rey Ordoño, vestido con túnica y manto abrochado con fíbula sobre el hombro y tocado con una extraña corona puntiaguda, muy arcaica para la época, aparece sentado en su trono apoyando sus pies en un escabel. Lleva el cetro rematado en una flor de lis en la mano izquierda mientras apunta con el índice de la mano derecha al documento de donación –el *Testamentum Ordonii Regis*– que sostiene en su mano derecha el arzobispo Sereno, como se le designa en la inscripción.[26] A este le acompaña el también titulado arzobispo Oveco, que ratifica la donación con su mano derecha levantada.[27] Ambos visten ornamentos eclesiásticos, van tonsurados, llevan nimbos –claro signo de distinción– y sostienen el báculo episcopal en la mano izquierda. Junto al rey posa en pie su escudero, el *armiger eius*, portando el escudo oblongo decorado con una cruz de Oviedo de largo astil y la espada del monarca. Otro *armiger* con las mismas armas, hemos visto que acompañaba al rey Alfonso II el Casto en la miniatura anterior. Es muy posible que el artista se inspirase en las célebres pinturas del panteón real de San Isidoro de León donde un *armiger* asiste al rey, en este caso Fernando I, arrodillado en posición penitencial en la escena de la Crucifixión ya mencionada.[28] Las pinturas datan de los primeros años del siglo XII y el monarca aparece junto con su esposa Sancha a la que acompaña una sirvienta que va a tener eco igualmente en la imagen inferior.

Espectacular es el retrato de la reina Mummadonna que ocupa toda la parte baja, encuadrada por dos arcos de medio punto rebajados que apean en leones rampantes que sustituyen las columnas y que recuerdan igualmente el bestiario utilizado en las mencionadas arquerías del Códice Vigilano. De los arcos cuelgan cortinas que dan al espacio un carácter áulico y solemne como en el que se encuentra en las efigies de los reyes Fernando y Sancha del Libro de Horas leonés mencionado. Dos sirvientas a cada lado sostienen un velo por detrás del trono mientras alzan sus manos en un gesto de presentación de la soberana. Las inscripciones identifican a la de la izquierda como *pedisequa eius* y *cubila-*

26. Este tipo de cetro rematado en flor de lis se utilizó con frecuencia en representaciones de los monarcas astur-leoneses en el románico. Su origen proviene del mundo carolingio como podemos observar en el Libro de Oraciones de Carlos el Calvo de mediados del siglo IX, donde lo sostiene el emperador en su mano. Fuera de la Península también lo llevan en la mano los monarcas figurados en miniaturas del siglo XII. Véase al respecto el retrato de Lotario rey de Francia del Cartulario de Marchiennes realizado h. 1195. A. De Loisne: «Les miniaturas du cartulaire de Marchiennes», en *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques,* 1903, p. 481, pl. XXXIX.

27. Sobre el significado jurídico del dedo índice apuntando un documento, A. Miguelez Cavero: «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica», en *Medievalismo,* 20, 2010, p. 129. A. Miguelez Cavero: «El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica en la Península Ibérica» en: E. Fernández González (coor.): *Imágenes del poder en la Edad Media, Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, pp. 325-340.

28. Para las pinturas de San Isidoro de León, véase A. Viñayo: *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León,* Isidoriana, León, 1979; A. Viñayo: *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos, arquitectura, escultura, pintura,* Edilesa, León, 1995. R. Walker: «The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of *Intercesión*», en *The Art Bulletin,* LXXXII/2, 2000, pp. 200-225; T. Martin: «The Painted Cycle of the Pantheon, c. 1109», en: T. Martin: *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain,* Leiden-Boston, 2006, pp. 132-152.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

*ria eius*, la de la derecha. Ambas derivan de la azafata que acompaña a la reina Sancha figurada junto a su marido en el referido fresco leonés que constituye el precedente hispano más cercano. La reina aparece sentada en posición frontal mayestática, revestida de gran solemnidad, lo que ocurre por vez primera en la miniatura hispánica, que imprime a su figura un protagonismo muy superior al del monarca, aunque este extremo no se ha consignado en el texto. La imagen nos hace así evidente el importante papel que se le asigna junto a su marido en las donaciones concedidas a la catedral ovetense. El trono consiste en una silla de tijera, de tradición clásica, pero fantaseada por el artista al haber diseñado los brazos y patas en forma de dos leones contrapuestos, alusivos a la monarquía, sobre cuyos lomos se sienta la soberana. Esta viste túnica y manto de amplias bocamangas, luce una toca que le cubre la cabeza y los hombros, y ostenta un nimbo dorado en lugar de la corona, detalle también arcaizante pues vemos que lo utiliza la reina Urraca, esposa de Sancho ii Abarca, en la galería de retratos colectivos del Códice Vigilano, realizado en el último tercio del siglo x. Ciñe también su cabeza una cadena de oro que desciende por delante del velo que la cubre proporcionando a la indumentaria un carácter solemne. Además, lleva en sus manos un libro abierto en el que puede leerse: «miserere mei Deus secundum magnam (misericordiam tuam)...» relativo al Salmo 50, uno de los salmos penitenciales más conocidos. Se han barajado distintas explicaciones para justificar su presencia en la imagen, como puede ser una alusión a alguno de los libros de devoción personal de la reina, al estilo del Libro de Horas de Fernando y Sancha mencionado, como opina L. K. Pick. Para esta autora es clara la intención del miniaturista de representar a la reina rezando ya que este era uno de los cometidos principales asignados a las mujeres reales, ya fueran esposas, viudas o hijas de reyes.[29] Yarza, en cambio, señaló claramente la influencia de la liturgia de difuntos.[30] No obstante, en nuestra opinión, las palabras del salmo evocarían, en sentido estricto, el significado penitencial que en la Edad Media se asignaba a estos actos jurídicos de donación como el que realiza aquí la reina consorte junto a su marido. Recordemos que la donación de bienes a favor de una iglesia o monasterio era considerado satisfactorio por la redención de los pecados propios y ajenos, y por tanto meritorios, para obtener la vida eterna. Un gran cáliz de oro donado en vida por el emperador alemán Enrique ii fue suficiente para contrapesar la balanza a su favor en el juicio divino tras su fallecimiento, como recoge la Crónica de León de Ostia a principios del siglo xii. El relato tuvo una gran difusión por su valor moralizador a título de *exemplum*.[31] Parecida es la leyenda de la muerte de Carlomagno en la que, según el Pseudo Turpín, también la balanza del juicio en la que se dispusieron las piedras que simbolizaban las innumerables iglesias levantada por el Emperador contrarres-

29. L. K. Pick: «Sacred queens...», p. 62.

30. J. Yarza Luaces: «Las miniaturas del Libro de los Testamentos...», pp. 180-183.

31. B. de Gaiffier: «Pesée des ames. A propos de la mort de L'empereur Sain Henri ii (+ 1024)», en *Études Critiques d'Hagiographie et d'Iconologie,* Bruselas, 1967, pp. 249-251.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

tó el platillo que contenía sus faltas.[32] Es sabido que, en aquellos siglos, uno de los motivos más frecuentes de las donaciones de bienes materiales por parte de los donantes fue la remisión de los pecados, es decir, lo que suele denominarse donaciones *pro anima*.[33] De hecho, en otro documento algo posterior del mes de mayo del mismo año, los reyes Ordoño y Mumadonna confirman al obispo Sereno y a la iglesia de Oviedo sus antiguos privilegios y les hacen donación de varios monasterios «pro remedium animarum nostrarum nostrorumque antecessorum».[34]

El retrato del matrimonio real compuesto por Ordoño I y Mummadonna constituye, sin duda, un sello que autentifica y autoriza el documento otorgándole un significado jurídico preciso: su validez. La imagen ratifica el importante papel que se ha adjudicado a la reina consorte como donante equivalente, al menos, al del soberano, tal como se hace constar en el documento de donación de ambos. La reina trasmite en su códice abierto, además, el valor redentor que se atribuía en aquella época a estos actos jurídicos.

### 1.2. El rey Alfonso III y la reina Jimena (fol. 18v)

Por vez primera los reyes aparecen juntos, uno al lado del otro, lo que reafirma su condición de donantes como indica el texto: «T(ESTAMENTUM) ADEFONSI REGIS ET XEMENE REGINE» (fig. 2). La miniatura ilustra el documento de confirmación de las donaciones de sus antecesores a la iglesia de San Salvador de Oviedo fechado el 20 de enero del año 905.[35] El escenario es ahora mucho más sencillo. Bajo un arco de medio punto algo rebajado, adornado con roleos que encierran composiciones vegetales y del que cuelgan unas cortinas que solemnizan el espacio, se sitúa una especie de banco corrido donde se encuentran sentados los monarcas; Alfonso III en el centro, su esposa Jimena a su derecha y el obispo de Oviedo, Gomelio, a su izquierda. El rey viste túnica y manto abrochado sobre el hombro, lleva la corona sobre la cabeza y el cetro rematado en flor de lis en la mano izquierda. La reina luce túnica y manto de anchas mangas, y una toca sobre la cabeza adornada con un nimbo similar al que lleva la reina Mummadonna en la miniatura anterior. Ambos sostienen el *testamentum* que de mutuo acuerdo entregan al obispo, quien los bendice al lado, como manifiestan los gestos de sus manos. Este lleva los ornamentos litúrgicos sacerdotales, el alba y la casulla, aparece tonsurado, ostenta el nimbo sobre la cabeza y el báculo en la mano izquierda. La iconografía refleja, por tanto, el acto jurídico de la misma donación y el retrato del matri-

32. *Ibidem*, pp. 251-252.

33. F. J. Fernández Conde: «La religiosidad medieval y las donaciones a la Iglesia» en: A. García Leal (ed.): *Las donaciones piadosas en el mundo medieval,* Oviedo, 2012, p. 45.

34. Véase A. García Leal: «La donaciones regias a la Iglesia en el Reino de Asturias», *Las donaciones piadosas...,* pp. 125-126.

35. F. J. Fernández Conde: *El Libro de los Testamentos...,* pp. 159-169.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Fig. 2. El rey Alfonso iii el Magno y la reina Jimena.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 18v), h. 1120, Foto: Archivo Mas

monio real otorgante. A pesar de que el documento menciona como donantes también a los cinco hijos de ambos, estos no figuran en la imagen, que se ciñe exclusivamente a los reyes.[36] Alfonso iii es uno de los monarcas asturianos al que se atribuye mayor número de cartas de donaciones a la iglesia de Oviedo, apareciendo en varias de ellas su esposa, la reina Jimena.[37] Sabemos que además, en el año 908, ambos donaron a la catedral la Cruz de la Victoria, obra emblemática de la orfebrería asturiana, tal como indica la inscripción que se extiende en el anverso.[38]

Característica de la mayoría de los retratos matrimoniales reales que figuran en el Libro de los Testamentos es que estos aparecen acompañados casi siempre de sus servidores como hemos visto en las miniaturas anteriores, lo que posiblemente exigiera el ceremonial que regulaba estos actos que se ha-

36. Para el texto, véase la trascripción de M.ª J. Sanz Fuentes: «Transcripción…», p. 493.

37. A. García Leal: «Las donaciones regias…», pp. 126-136.

38. Sobre la Cruz de la Victoria existe abundante bibliografía, que excusamos recoger aquí. Obra fundamental es H. Schlunk: «The Crosses of Oviedo. A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», en *The Art Bulletin,* 32, 1950, pp. 91-114.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

cían en presencia de la corte.[39] A nuestro juicio, como mas adelante veremos también, estas representaciones tienen su origen en el mundo antiguo bizantino y las imágenes más representativas nos las proporcionan los celebres mosaicos de Justiniano y Teodora –uno de los más antiguos retratos medievales de un matrimonio imperial– de la iglesia de San Vital en Rávena, del siglo VI.[40] En el primer panel, el Emperador aparece acompañado de dos ministros de Estado, de su secretario y de su guardia personal, cuyos soldados portan un gran escudo oval ornado con un Crismón y las lanzas. Junto a él se sitúa el obispo Maximiano y, a su lado, dos diáconos que llevan respectivamente un libro y el incensario. En el segundo panel, a la emperatriz Teodora le acompaña su séquito integrado por dos chambelanes y su cortejo femenino. Se ha visto en estas imágenes representado un solemne acto de donación cuyos otorgantes serían el matrimonio imperial.[41] Así, en la miniatura que nos ocupa, al lado de la reina se encuentra su *cubicularia* que porta una rama arbórea en la mano, un elemento simbólico que se utilizaba en estas ceremonias y suelen llevar distintos personajes.[42] En los cartularios de la época es frecuente que los sostengan los reyes. Por ejemplo, en el cartulario ya mencionado de Mont-Saint-Michel (Avranches, BM, ms. 210) de mediados del siglo XII, lo lleva en la mano el rey Lotario de Francia en el documento de fundación de la abadía dedicada al Arcángel (fol. 19v) y en el cartulario de San Martin de Valdeiglesias, de h. 1150, el emperador Alfonso VII y su hijo Fernando II entregan dos ramas floridas al abad Guillermo. Se trataba en realidad, como ha aclarado R. Sánchez Ameijeiras, de un *signum magnuum* que evocaba «el propio ritual de oblación, en el que efectivamente se entregaba un ramaje de la vegetación del predio como símbolo físico de la donación territorial».[43] Forma *pendant* con ella un clérigo colaborador del obispo, *minister eius*, identificable por la tonsura y su ropa talar, que lleva un libro en su mano donde se lee la palabra «textum». Podría tratarse del libro de la Sagrada Escritura ante el cual el rey prestaba juramento si bien la palabra *textum,* según Casado, designa normalmente los documentos, por lo que podría referirse a «las tablillas con las notas o borrador del *testamentum*».[44] Abajo figuran de izquierda a derecha, una segunda *cubicularia* con otra rama en la mano, tres *armigeri* portadores de las armas, dos con escudos circulares y espadas y el tercero en el medio con escudo oblongo

39. L. Casado de Otaola: «*Per visibilia ad invisibilia:* representaciones figurativas en documentos altomedievales como símbolos de validación y autoría», en *signo. Revista de Historia de la cultura escrita,* 4, 1997, p. 49.

40. J. Beckwith: *Arte paleocristiano y Bizantino,* Madrid, 1997, pp. 126-128.

41. J. Beckwith: *Arte paleocristiano y Bizantino, Madrid,* 1997, p. 128.

42. J. Yarza: «Las miniaturas», p. 184, lo identifica con un *flabellum*. Por otra parte L. K. Pick ve en estas ramas floridas un signo de intercesión por parte de la reina e incluso una alusión a su fertilidad como madre. L. K. Pick: «Sacred queens...», pp. 62-63.

43. Sobre este aspecto véase, R. Sánchez Ameijeiras: «Sobre las modalidades y funciones....», pp. 154-155.

44. I. Casado De Otaola: «*Per visibilia ad invisibilia*...», p. 49.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

y una lanza, y en el extremo, otro clérigo tonsurado con un libro cerrado en la mano.

Este tipo de actos jurídicos de donación fue, por otra parte, frecuente en la ilustración de los cartularios de la época. Citemos a título de ejemplo el Cartulario de la abadía de San Pedro de Vierzon de mediados del siglo xii, es decir, pocos años posterior al Libro de los Testamentos.[45] En el fol. 5v, un dibujo a pluma que ocupa media página, representa al señor de Vierzon, Ambran, con su mujer, acompañados por un pariente en el acto de entregar al abad Aymery un manuscrito con la carta de donación que el documento transcribe debajo. Le acompañan también al abad dos monjes, uno de ellos tonsurado. Ambran está arrodillado a diferencia de todos los demás personajes que figuran de pie. Además de la iconografía, su estilo románico presenta notables similitudes con el de nuestra miniatura. El cartulario francés representa el matrimonio de dos nobles protectores de la abadía de Vierzon, lo que, en cambio, no ha ocurrido en el *Liber Testamentorum*. A pesar de que este incluye varios documentos que registran las donaciones de particulares, ninguna de ellas mereció acompañarlas de ilustraciones que memoricen sus respectivos retratos, ya que, como estamos viendo, estos se ciñeron exclusivamente a las efigies de las autoridades ya sea en el campo civil –los matrimonios reales– o eclesiástico –papas y obispos–. No obstante, este tipo de retratos de matrimonios entre nobles sí se conocían en la Península como revela el Diploma de Dotación del Monasterio de San Salvador de Villacete de h. 1072, ya mencionado, donde aparecen retratados Oveco Munioz y su esposa Marina Vimaraz, arrodillados y suplicantes, ante una imagen de la *Maiestas Domini* representada de medio cuerpo.[46] Al lado figura Pelayo, el abad del monasterio. El obispo Pelayo de Oviedo consideró que eran suficientes para garantizar el prestigio de su sede los retratos de los monarcas.

### 1.3. El rey Ordoño ii y la reina «Tarasia» (fol. 26v)

Como ya advirtió J. Yarza, la imagen cambia ahora profundamente.[47] La miniatura se divide en dos niveles separados por un gran arco. Arriba, bajo triple arcada que apea en sus extremos en columnas ficticias formadas por las

45. *Le Cartulaire de Vierzon.* Texte édité avec Introduction, Notes et Index par G. Devailly, París, 1963, pp. 32-33; R. A. Maxwell: «Sealing Signs and the Art of Transcribing in the Vierzon Cartulary», en *The Art Bulletin*, 4, 1999, vol. 81, pp. 576ss.

46. El documento es una copia del original fechado h. 1072. M. Castiñeiras: «Donación al monasterio de San Salvador de Villacete», en: I. G. Bango Torviso (dir.): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona,* Pamplona, 2006, vol. i. pp. 142-145. Sobre el documento: C. Gutiérrez Del Arroyo: «Sobre un documento notable del Monasterio de San Salvador de Villacete», en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos,* 67, 1, 1959, pp. 7-19. Para las miniaturas del documento, J. Dominguez Bordona: *Manuscritos con pinturas,* Madrid, 1933, vol. i, p. 226; M. Gómez Moreno: *El arte románico español. Esquema de un libro,* Madrid, 1934, p. 19; S. Moralejo: «The tomb of Alfonso Ánsurez (H. 1093): its Place and Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», en *Santiago, Saint Denis and Saint Peter,* New York, 1985, p. 68. S. de Silva y Verástegui: «Iconografía del donante...», pp. 448-449; L. Casado De Otaola: «*Per visibilia ad invisibilia…*», pp. 44-45.

47. J. Yarza: «Las miniaturas…», pp. 186-190.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

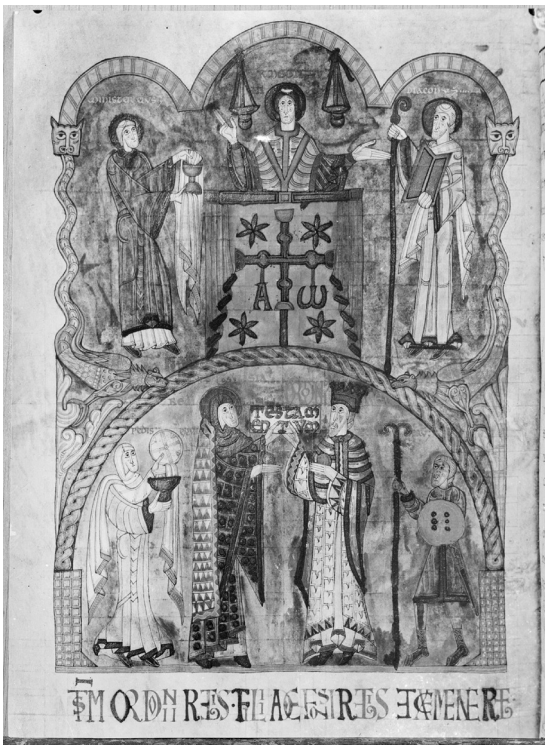


Fig. 3. El rey Ordoño II y la reina «Tarasia».
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 26v), h. 1120, Foto: Archivo Más.

colas serpenteantes de sendos dragones que salen de las bocas de dos cabezas de felinos, se sitúa una escena litúrgica, el arzobispo Hermenegildo oficiando la misa ante un altar (fig. 3). Este aparece cubierto con un mantel que cuelga por los laterales, dejando visible el frontal, ornamentado con una gran cruz que recuerda a la Cruz de la Victoria asturiana, adornada con oro y acompañada por las letras alfa y omega en medio de cuatro grandes estrellas. Por encima cuelgan dos lámparas, una a cada lado. El celebrante viste ornamentos sagrados, el alba y la casulla, y lleva el nimbo sobre su cabeza. Le ayudan, a la izquierda, el *minister eius*, que porta el cáliz de oro en su mano velada y, a la derecha, el *diaconus,* que además de llevar el báculo del obispo ostenta el libro abierto para la ocasión. Los tres aparecen tonsurados como corresponde a su condición sagrada y los ministros llevan también, como el oficiante, el nimbo.

Separados por un arco de medio punto, se encuentran los reyes Ordoño II y su esposa *Tarasia regina* según la inscripción, lo que debe ser un error, típico por otra parte de las falsificaciones del obispo Pelayo.[48] Ninguna de las

48. Sabemos que el rey Ordoño II tuvo tres esposas llamadas Elvira Menéndez, nieta del conde Gatón, Aragonta, hija del conde gallego Gonzalo, que fue repudiada, y Sancha Sánchez, hija de Sancho Garcés I de Navarra, por lo que el nombre que le asigna la miniatura debe ser un error. Véase J. Rodríguez Fernández:

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

tres esposas que tuvo este soberano se llamaba «Tarasia», sino que sus nombres fueron Elvira, Aragonta y Sancha. Es interesante destacar que en ninguno de los dos documentos de donación de este monarca a la catedral de Oviedo fechados el 8 de agosto del año 921 figura el nombre de la reina «Elvira», su primera esposa, lo que es lógico, ya que debió de haber muerto en torno a esos meses. De hecho, le acompañaron al rey en esta ocasión solamente sus hijos y un brillante séquito. Sin embargo, el obispo Pelayo, o quien hubiera ideado el programa iconográfico, consideró importante que figurara el matrimonio real como donante y se incluyó a la reina, tal como nos transmiten estas imágenes, pero confundiendo su nombre. Ambos figuran uno al lado del otro, en pie de igualdad, en posición ladeada. Ostentan el *testamentum* levantándolo con sus manos, mientras en la otra llevan unos objetos de oro, identificables, según L. K. Pick, con monedas.[49] Este tipo de ofrendas metidas en una bolsa, llamada *aposkombion,* las aportaban también el matrimonio imperial en los retratos que conmemoraban sus donaciones a la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla como puede verse en los mosaicos que representan a Constantino ix Monómaco y su mujer Zoe, y Juan ii Comneno e Irene, datables respectivamente en los siglos xi y xii.[50]

Como es habitual en la ilustración de este manuscrito, acompañan a los reyes sus sirvientes. A la derecha de la reina aparece su *pedisequa*, que en esta ocasión porta una copa o patena y una hostia, estableciéndose de este modo una relación con la escena superior.[51] Ambos objetos son muy probablemente las ofrendas eucarísticas que, como fue costumbre desde época tardo antigua, depositaban los reyes ante el altar en las celebraciones litúrgicas como testimonian ya en el siglo vi los célebres retratos de Justiniano y su esposa Teodora de la iglesia de San Vital de Rávena ya mencionados.[52] El emperador lleva una patena de oro donde se depositaba la hostia y la emperatriz un cáliz de formato similar al que sostiene la sirvienta de nuestra reina. Se ha visto en estas imágenes una evocación de la gran entrada del emperador acompañado de su esposa durante o antes de la misa, si bien otras interpretaciones más recientes han considerado que manifiestan el apoyo imperial al obispo Maximiano y quizás mejor, la entrega de regalos a la iglesia de San Vital, como hemos dicho. Se nos ofrecería de este modo una de las más antiguas representaciones de estos actos de donación por parte de los soberanos a la Iglesia. En los paneles rave-

«La monarquía leonesa. De García i a Vermudo iii (910-1037)», en *El reino de León en la Alta Edad Media. iii. La monarquía astur-leonés, de Pelayo a Alfonso vi (718-1109),* León, 1995, pp. 151, pp. 201-211. El rey debió de casarse a sus veinticuatro años con la primera esposa Elvira y sabemos que esta murió en el año 921.

49. L. K. Pick: «Sacred Queens...», p. 66.

50. A. Grabar: *L'Empereur dans l'art byzantine,* Londres, 1971; H. Maguire: «Images of the court», en: H. C. Evans y W. D. Wixon (eds.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era A.D.843-1261,* The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

51. J. Yarza: «Las miniaturas…», pp. 186-196. El autor estableció esta relación entre ambos niveles. No obstante no supo identificar el objeto que lleva la sirvienta en la mano derecha que nosotros consideramos la hostia.

52. J. Beckwith: *Arte paleocristiano y Bizantino,* Cátedra, Madrid, 1997, pp. 126-128.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

náticos, insistimos, el emperador se hace representar junto al obispo Maximiano que porta una cruz, al que acompañan dos diáconos que llevan uno un libro y el otro un incensario, alusivos a las funciones litúrgicas eucarísticas. Justiniano figura a su vez rodeado de sus cortesanos y de su guardia personal, la cual ostenta un gran escudo oblongo y las lanzas. Teodora es precedida de dos chambelanes y su cortejo. También en la miniatura pelagiana aparecen varios de estos personajes: el arzobispo Hermenegildo ante un altar junto a su ministro y un diácono que llevan el ajuar litúrgico necesario, el cáliz y un libro respectivamente. Al rey Ordoño le acompaña igualmente su *armiger* que, además del cetro del soberano, lleva el escudo y una espada. Junto a la reina se encuentra también su sirvienta con las ofrendas eucarísticas. La escena de San Vital no es el único precedente de la Antigüedad. Otra escena similar figura en la cercana iglesia de San Apolinar en Classe donde los mosaicos del ábside del siglo VII representan esta vez a Constantino IV Pogonato otorgando privilegios a la iglesia.[53] El Emperador figura aquí con sus hermanos Heraclio y Tiberio y su hijo Justiniano II, el arzobispo Reparato, un sacerdote y tres diáconos. El acto de donación se simboliza mediante la entrega del documento correspondiente donde se lee la palabra «Privilegia», que sostiene en sus manos el emperador y el arzobispo, lo que se evoca de modo parecido, como hemos visto, en las miniaturas del Libro de los Testamentos.

La presencia de un altar en actos de donación tiene un precedente visual más cercano cronológicamente en el *Liber Vitae* de New Minster (British Library, Ms. Stowe 944, fol. 6) datado entre 1020 y 1030. Allí aparecen el rey Cnut y su esposa la reina Aelfgifu donando una gran cruz de oro que el monarca deposita sobre el altar.[54] Además, la asociación de una donación con una escena del ofertorio de la misa, como se insinúa en nuestra imagen, fue conocida en concreto en la iconografía románica, como revelan los frescos de la iglesia inferior de San Clemente de Roma datados entre 1099, 1102-1125, y 1126.[55] Allí también Beno de Rapiza y su mujer María Macellaria, los donantes del fresco, caminan a la cabeza de una procesión de ofrendas portando cirios en el momento del ofertorio de la misa. No obstante, lo más habitual era la ofrenda del pan y el vino, como nos recuerda Jungmann.[56] A finales del siglo XII, el cartulario de San Martín de Canigó (París, École des Beaux-Arts, Collection Jean Masson, fol. 38) nos ofrece una escena parecida donde tres parejas de matrimonios asisten a una función eucarística. Todos ellos se sitúan en la nave de la iglesia presenciando el momento del ofertorio en que el celebrante inciensa la cruz, la hostia y el cáliz que se encuentran sobre el altar

53. M. Mazzotti: *La Basílica di Sant'Apollinare in Classe,* Ciudad del Vaticano, 1954.

54. J. Yarza: «Las miniaturas…», p. 186.

55. H. Tourbert: *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie,* París, 1990, pp. 205-206; G. Bordi: «Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIIIe au XIIe siècle», en *Les Cahiers de Sain-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane,* XLVII, 2016, pp. 42-43.

56. J. A. Jungmann: *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine,* II, París, 1952, p. 281.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

dentro del presbiterio.[57] Esta sacralidad de la escena, como nos presentan estas imágenes, ha sido considerada una característica importante de estos actos de otorgamiento.[58]

### 1.4. El rey Fruela ii y la reina Nunilo (fol. 32v)

El miniaturista vuelve al sistema compositivo utilizado para el rey Ordoño y la reina Mummadonna (fig. 4). Arriba, bajo un gran arco de medio punto peraltado adornado con un trenzado, comparten asiento el rey Fruela y el arzobispo Placino que muestra el *testamentum*. Ambos aparecen acompañados respectivamente de su *armiger* que en esta ocasión lleva un estandarte real además del escudo y el *minister*, probablemente un diácono, que porta el báculo episcopal y el libro. Según Fernández Conde el rey había hecho esta donación a la sede ovetense el 24 de octubre del año 912, antes de ocupar el trono leonés en el 924, durante su estancia en Asturias donde ejerció una especie de regencia.[59] El obispo Placino debió de ocupar la misma sede entre el 909 y 912.[60]

Espectacular es también el espacio concedido a la reina Nunilo que recuerda el protagonismo otorgado a Mummadonna.[61] Bajo un gran arco rebajado apoyado en dos fantásticas figuras humanas, en cuclillas y con los pies encadenados, a modo de atlantes, aparece sentada la reina en posición mayestática. Luce un vestido de gran lujo compuesto por una túnica y un manto con adornos dorados y una toca que cubre la cabeza y que lleva también un nimbo de oro. La reina gira algo a la derecha levantando los ojos hacia arriba, adonde señala también su mano diestra, posiblemente en gesto de aquiescencia al acto de donación de su marido el rey que figura en la imagen superior. En la izquierda, porta un objeto en forma de bola de oro igual al que portan en la miniatura anterior los reyes Ordoño y Teresa, es decir, monedas. Para Yarza, en cambio, estos objetos son algún atributo de poder.[62] No cabe duda de que la imagen le confiere una gran relevancia como donante de la catedral ovetense, muy superior, desde luego, de la que le otorga el documento que ilustra que le atribuye solamente su confirmación.[63] No obstante sabemos que dos años

57. Y. Labande-Mailfert: «L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux xie et xiie sècles», en *I laici nella "societas cristiana" dei secoli xi e xii. Atti Della terza Settimana internazionale di Studio,* Mendola*, 21-27 agosto, 1965,* Milán, 1968, p. 494. Para este autor las tres parejas de laicos forman el *ordo conjugatorum.* Sobre esta imagen véase también, P. Stirnemann: «L'ilustration du cartulaire de Saint-martin-Du-Canigou», en *Les Cartulaires. Actes de la Table ronde organisée par l'Ecole nationale des Chartes et le g.d.r. 121 du c.n.r.s.* (Paris, 5-7 décembre 1991) réunis par Olivier Guyontjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, París, 1993, pp. 171-178.

58. L. Casado de Otaola: «*Per visibilia ad invisibilia…*», p. 51.

59. F. J. Fernández Conde: *El libro de los Testamentos…,* p. 170.

60. *Ibidem.*

61. L. K. Pick confunde su nombre con el de Teresa. La esposa de Fruela se llamaba Nunilo como confirma la suscripción del documento correspondiente del *Liber Testamentorum*. L. K. Pick: «Sacred Queens…», p. 66.

62. J. Yarza: «Las miniaturas…», p. 191.

63. M.ª J. Sanz Fuentes: «Transcripción…», pp. 514-520.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

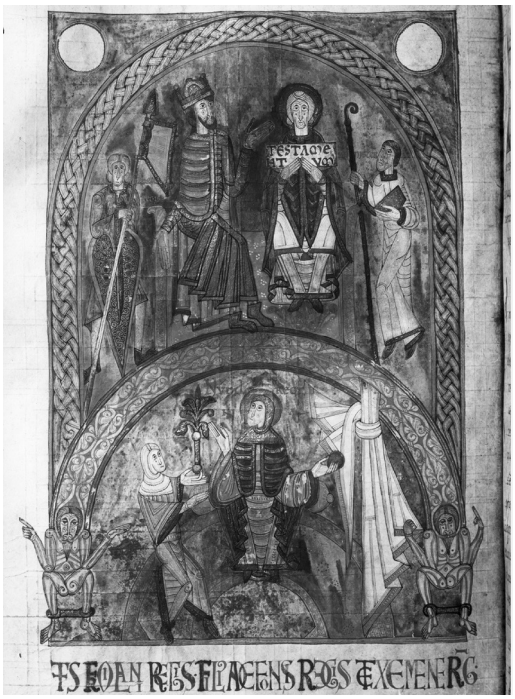


Fig. 4. El rey Fruela II y la reina Nunilo.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 32v), h. 1120, Foto: Archivo Más.

antes, en el 910, el rey y la reina habían donado a la catedral una preciosa arqueta que todavía se conserva, la célebre Caja de las Ágatas, ornada con ochenta y dos piedras preciosas engastadas en oro.[64] Dispone de un fondo de plata con un relieve de la cruz acompañada por los símbolos de los evangelistas. La inscripción certifica sus nombres: «Susceptum placide maneat hoc in honore Dei quod offerunt famuli Christi Froila et Nunilo, cognomento Scemena. Hoc opus perfectum et concessum est Sancto Salvatori Ovetensis. Quisquis auferre haec donaria nostra presumpserit, fulmine divino intereat ipse. Operatum est era DCCCCXVIII».[65] La generosidad del matrimonio real, a pesar de su corto reinado, quedó bien reconocida en ambos retratos. Como fue habitual en la época, le acompaña una sirvienta, su *cubicularia* que lleva la rama florida que ya hemos comentado. Del otro lado cuelga del arco un cortinaje. Nos ha llamado la atención el número de arcos que figuran en la escena pues, además del que encuadra la composición, la reina se sienta en un almohadón sobre otro arco y todavía apoya los pies sobre otro más. ¿Habrá podido influir la decoración exterior de la arqueta integrada por un elevado número de arcos

64. F. J. Fernández Conde: *El libro de los Testamentos…,* p. 170.

65. Véase J. Rodríguez Fernández: «La monarquía leonesa…», p. 219; S. Noack-Haley: «Agate casket», en *The Art of Medieval Spain a.d 500-1200, 71,* The Metopolitan Museum of Art, New York, 1993, pp. 143-145.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

—hasta noventa y nueve— en el diseño de esta miniatura? Otro rasgo afín es la ornamentación vegetal del arco de enmarque que recuerda los motivos florales usados entre las arquerías del relicario.

### 1.5. El rey Vermudo ii y la reina Elvira (fol. 49v)

De nuevo los reyes Vermudo ii y Elvira aparecen retratados al frente de los privilegios que otorgan a la sede ovetense como confirma la inscripción que figura al pie de la miniatura: «TESTAMENTUM VEREMUNDI REGIS ET GELOIRE REGINE» (fig. 5). El documento de donación lleva la fecha de 2 de septiembre del año 992. Como en la imagen anterior, la composición se divide en dos registros. En el superior, la arquería de encuadre se ha sustituido por dos dragones cuyos cuerpos se estiran hasta alcanzar con sus cabezas boca abajo dos pavos reales que, a su vez, suplen la arcada que configura el espacio inferior. Arriba se representa una vez más el acto jurídico de donación con la entrega del documento por parte del rey Vermudo ii al obispo Veremundo. El rey viste indumentaria de solemnidad y los atributos de la realeza; la corona y el cetro, y entrega el privilegio, un pliego que lleva escrita la palabra *testamentum* al obispo que lo recibe en sus manos. Este se distingue por la tonsura, el nimbo dorado y el báculo. Le acompaña un segundo obispo, Gudesteo, que en

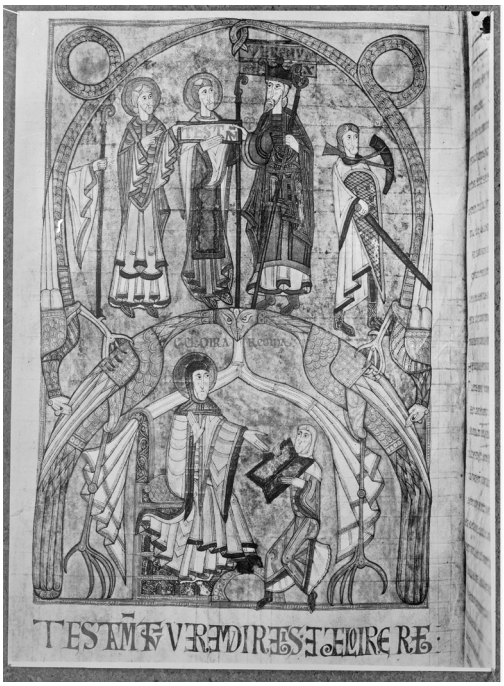


Fig. 5. El rey Vermudo ii y la reina Elvira.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 49v), h. 1120, Foto: Archivo Más.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

el acta confirma el documento detrás del primero y que lo recibe también en su mano como puede verse en la escena. Llama la atención que su báculo lo lleve un diácono situado detrás, como hemos visto en otros casos, pero en esta ocasión su figura es invisible ya que únicamente se percibe su mano con el atributo episcopal, lo que da un aire de misterio a la escena. Como es habitual, el rey está acompañado por su *armiger* que porta las consabidas armas, el escudo oblongo y la espada y además un cuerno colgado del cuello, instrumento que se utilizaba para convocar al ejército a la batalla. Sin embargo resulta extraña su posición de espaldas al monarca como si estuviera defendiendo la tranquilidad del acto al que asiste de alguna posible agresión externa que pudiera reducirlo a una frustración.[66]

Espectacular y extravagante es el encuadre del registro inferior donde, como hemos dicho, dos pavos reales, uno frente a otro, con sus cabezas unidas en la clave, vomitan de su boca dos cortinas que se expanden a uno y otro lado abriendo un pequeño espacio donde se sitúa la reina Elvira. Esta se encuentra sentada sobre un almohadón en un trono de elevado respaldo adornado con roleos y silla ornamentada con arcos. Viste túnica, manto y una toca que le cubre hasta los hombros con un nimbo dorado. Su mano derecha manifiesta su actitud de complacencia mientras se dirige con la izquierda hacia su *pedisequa* que le entrega un libro de oraciones. Hace años Yarza identificó el texto en el inscrito «Domine exaudi orationem meam...» con uno de los salmos penitenciales, el 142, por lo que se trataría de un Libro de Horas o Diurnal igual al que hemos visto en la miniatura del fol. 8v donde la reina Mummadonna porta otro libro similar en su mano.[67] Se hace evidente una vez más, a nuestro juicio, el sentido penitencial conferido a estos actos de donación en estos siglos.

La última efigie real que conservamos es la de Alfonso v pero este no aparece acompañado por la reina consorte sino por su madre la reina Elvira (fol. 53v) de modo que esta aparece dos veces representada en el libro, como esposa primero y como madre después. Faltan, por desgracia, las miniaturas de Ramiro III (fol. 39v), Fernando I (59v), que quizás iría acompañado por su esposa la reina Sancha, y la de Alfonso VI, todas ellas desaparecidas. Un intento de reconstrucción de las mismas llevado a cabo recientemente por un equipo de expertos es posible que permita en los próximos años obtener datos interesantes, pero hoy no podemos afirmar nada al respecto.[68]

66. L. K. Pick interpreta esta miniatura en el contexto de la enemistad del obispo Pelayo hacia el rey Vermudo, lo que no nos parece congruente con el significado que transmite la imagen: un acto de donación a la iglesia de Oviedo por parte del monarca y su esposa que no deja de ser una acción positiva. Siguen esta interpretación, a nuestro juicio, forzada Henriet y Sirantoine. Véase al respecto, L. K. Pick: «Sacred Queens…», pp. 66-68; P. Henriet y H. Sirantoine: «L'Église et le roi…», pp. 180-184.

67. J. Yarza: «Las miniaturas…», p. 193.

68. R. Alonso Alvarez, T. Antelo, F. J. Fernández Conde, A. Hevia Ballina, C. Vega: «Un intento de reconstrucción de las desaparecidas miniaturas del Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales,* 8, 2013, pp. 153-168.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Es interesante observar que los cinco monarcas mencionados se encuentran retratados, entre otros reyes, en las miniaturas del Tumbo A de la catedral de Santiago, Ordoño i (fol. 1v), Alfonso iii (fol. 2), Ordoño ii (fol. 5v), Fruela ii (fol. 11) y Vermudo ii (fol. 17). Pero todos son retratos individuales ya que en ningún caso aparece la reina consorte a su lado. Sería interesante indagar a qué obedece este hecho. ¿Por qué el Libro de los Testamentos incorporó la imagen de la reina consorte proporcionándonos el retrato del matrimonio real y por qué el retrato de la reina fue excluido en el Tumbo A?. Hace años, Yarza se hacía una pregunta parecida en torno al por qué del protagonismo concedido en nuestro códice a la figura de la reina cuando en realidad se trata de un manuscrito encargado por un obispo y para uso de la diócesis.[69] En su opinión, el obispo Pelayo pretendía ganarse el favor de reina Urraca, hija de Alfonso vi y «esta y no otra es la razón que movió a Pelayo a exaltación constante de las reinas».[70] Confirma esta hipótesis R. Sánchez Ameijeiras quien, entre las intenciones que llevaron al obispo Pelayo a encargar el cartulario, subraya además de conseguir la dignidad metropolitana de su sede, «estimular la generosidad de la reina Urraca».[71] Sin embargo, estas opiniones no explicarían suficientemente que su retrato no se hubiera incluido en el códice. ¿Se debió a la sencilla razón proporcionada por las fechas del acto de donación correspondiente donde ambos, el rey y la reina, otorgaron juntos el documento respectivo? Es decir, en el caso, por ejemplo de Ordoño i, sabemos que el soberano, en el momento de otorgar el privilegio a la catedral de Santiago de Compostela en el año 854, es posible que aún no hubiera contraído matrimonio y por tanto hace la donación en solitario como vemos en el Tumbo A. Aunque no tenemos conocimiento de fechas precisas, es muy probable que, en cambio, sí estuviese casado con Mummadonna tres años después, en el 857, cuando junto con su mujer otorga testamento a favor de la catedral de Oviedo, como hemos visto en el Libro de los Testamentos. Sin embargo el tema no es así de sencillo. En el Libro de las Estampas leonés figuraron también al menos dos de los monarcas que aparecen en el Libro de los Testamentos, Ordoño ii (fol. Adv. perdido) y Vermudo ii (fol. 21v bis). En el caso de Ordoño ii los documentos mencionan a su esposa, la reina Elvira, que aparece también confirmándolos junto al monarca pero el retrato del rey, sabemos por fotografías, fue también individual.[72] Solo un estudio más profundo y comparativo entre estos cartularios en torno a la relación entre texto e imagen podría aclararnos algo acerca de esta cuestión que aún no se ha resuelto de modo convincente.

69. J. Yarza: «Las miniaturas…», p. 226. Yarza se planteó esta difícil cuestión en «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*, en *Actum Luce. Revista di Studi Luchesi,* 18, 1-2, 1989, pp. 69-71 y 79.

70. *Ibidem,* «Las miniaturas…» p. 227.

71. R. Sánchez Ameijeiras: «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes…», p. 150. No estamos de acuerdo con la opinión de L. K. Pick que considera que el cartulario fue hecho para la reina Urraca, lo que es un error. L. K. Pick: «Sacred queens…», p. 68.

72. F. Galván Freile: *El libro de las Estampas...,* pp. 47-48 y 50. Para la miniatura de Ordoño ii véase también la nota 366, p. 91.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

## 2. El *Liber Feudorum Maior*

Este interesante manuscrito que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA, ms. Reg. 1) es un cartulario laico que fue compilado por Raimundo de Caldes, deán de la catedral de Barcelona, por mandato del rey Alfonso II de Aragón a finales del siglo XII.[73] Reúne los documentos relativos a las relaciones feudales de los reyes de Aragón y condes de Barcelona en la Alta Edad Media. Originalmente estaba formado por dos volúmenes de gran formato con 498 y 404 folios de pergamino respectivamente, varios de ellos en blanco. Contenía 941 documentos, sin contar algunos añadidos posteriormente, de los que 499 formaban el primer libro y 442 el segundo. Ambos se conservaron completos hasta finales del siglo XVIII. Después, en una fecha imprecisa, el cartulario fue desmembrado, perdiéndose la mayoría de los folios de los que únicamente se encontraron, a principios del siglo XIX, ochenta y nueve. En 1944 se hallaron veintisiete folios más, algunos ilustrados, que pasarían a integrar la edición del manuscrito que publicó F. Miquel Rosell. Últimamente, en 2013 se han descubierto otros cuatro folios más originales del *Liber Feudorum*, dos de ellos con miniaturas.[74]

La mayoría de los documentos están datados en los siglos XI y XII y contienen títulos de dominio y soberanía de los condes de Barcelona, luego reyes de Aragón, tanto en la Cataluña actual como en los condados de Rosellón, Cerdaña y en Occitania: alianzas, esponsalicios, testamentos, encomiendas de casti-

73. Sobre este manuscrito, J. E. Martínez Ferrando: *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón,* Asociación de bibliófilos de Bacerlona, Barcelona, 1944; F. Miquel Rosell: *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón,* Barcelona, 1945-1947; P. Bohigas: *La Ilustración y la Decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana. Período Románico,* Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1960, pp. 101-106; N. Dalmases y A. Jose i Pitarch: *Història de l'art català, vol. 2, L'época del Cister. Segle XIII*, Barcelona, 1985, pp. 205-207; *Catalunya romànica,* 27 vols, Barcelona, 1984-1998, vol. 20, pp. 196-204; M.ª E. Ibarburu: «Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón», en *Lambard. Estudis d'art medieval,* 6, 1991-93, pp. 197-213; *Idem*: *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval. Edició a la memoria de la profesora M.ª E. Ibarburu Asurmendi,* Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, pp. 347-351; I. Escandell Proust: «Una nueva aproximación al *Liber Feudorum Maior*», en *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional del* CEHA*,* 1994, pp. 91-101; M. Aurell: *Les noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213),* Ediciones Omega, Barcelona,1998; F. Galván Freile: «La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* XIII, 2001, pp. 40-41; A. J. Kosto: «The *Liber Feudorum Maior* of the Counts of Barcelona: the Cartulary as an Expresión of Power», en *Journal of Medieval History,* 27, 2001, pp. 1-22, especialmente, pp. 16-22; M. Serrano Coll: «*Imago Regis.* La imagen del rey de Aragón en la miniatura románica», en *Románico. Revista del arte de amigos del románico,* 9, 2009, pp. 30-40; I. J. Baiges Jardí: «*Liber Feudorum Maior, Libri Antiquitatum Sedis Barchinonensis,* Cartulario de San Cugat. Tres ejemplos de cartularios barceloneses (siglos XII-XIII)», en E. E. Rodríguez Díaz y A. C. García Martínez (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios, VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas,* Huelva, 2011, pp. 93-95; J. M. Salrach: «Imatges de la història del poder en la pintura catalana medieval. Les miniaturas del *Feudorum Maior*», en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de oeuvre d'art,* Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, Paris, 2012, pp. 854-864.

74. Nota de prensa: http://cort.as/-BsNl

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

llos, infeudaciones, juramentos de homenaje, entre otros.[75] Hacia 1200, según la opinión más común entre los autores, el manuscrito fue profusamente ilustrado con miniaturas que han sido atribuidas a dos artistas principales. Ibarburu detectó dos manos claramente diferenciadas. Una principal, aunque no primera en el tiempo, a juzgar por su estilo más evolucionado y su armoniosa gama cromática, sería el autor de treinta y nueve miniaturas, en forma de viñeta, y de las dos grandes miniaturas a página entera.[76] El segundo artista, en cambio, a quien parece que se le confió el encargo inicial de ilustrar el códice, despliega un estilo más arcaico y esquemático y una gama cromática más reducida.

### 2.1. La *dextrarum iunctio*. Gaufredo iii del Rosellón y Ermengarda de Béziers. Bernard Ató y su esposa Cecilia (fol. 78v)

Desde el punto de vista iconográfico, la mayoría de las miniaturas representan escenas de actos de vasallaje y prestación de homenaje, las más antiguas de Europa.[77] Mayor interés para nuestro estudio ofrecen dos escenas singulares que incluyen retratos matrimoniales. La primera representa el rito de la *dextrarum iunctio* (fig. 6). Acompaña el documento que establece el matrimonio entre Gaufredo iii del Rosellón (1113-1164) y Ermengarda de Béziers. El artista hace intervenir de modo predominante al vizconde Bernard Ató, padre de la casada quien se encuentra en el centro de la miniatura, sentado en un trono, tomando entre sus manos cada una de las manos derechas de los jóvenes que le flanquean, pero sin llegar a unírselas.(fol. 78v).[78] El conde, a quien acompaña su esposa Cecilia sentada en otro trono, algo más bajo, a la izquierda y que se limita a actuar como testigo del juramento de su hija, es verdaderamente el matrimonero o conjunctor, su papel como jefe del linaje es determinante en la liturgia nupcial.[79] En realidad constituye la primera fase de este importante rito nupcial que concluirá en un segundo momento en el que se procederá a la unión total.[80] Este tipo de escenas fue representado con frecuencia en el arte, pero los ejemplos que conocemos son más tardíos, datan de mediados del siglo xiii en adelante, de ahí el interés iconográfico de

75. Tomamos el texto de la nota de prensa anterior.

76. M.ª E. Ibarburu: «Los cartularios reales...», pp. 198-199.

77. Según Kosto estas escenas constituyen las más antiguas representaciones en Europa del ritual de homenaje, A. J. Kosto: «The *Liber Feudorum Maior*...», p. 20.

78. M.ª E. Ibarburu: *De capitibus litterarum...,* p. 350. La escena fue mencionada por J. Bousquet: «Le geste des mains croisées sur la poitrine. Stéréotype ou symbole? Abandons et résurrections d'un motif», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 16, 1985, p. 79, fig. 14. Sobre esta miniatura, véase también G. Aguilera: «Casar-se al segle xii. Un entramat de pactes entre families», en *Sapiens,* 6, 2003, pp. 42-43.

79. M. Aurell: *Les noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213),* Ediciones Omega, Barcelona, 1998, pp. 293-296, fig. 25.

80. Véase al respecto E. Martínez de Lagos: *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica. Las iglesias navarras como espejo de una realidad artística medieval,* Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 476-477.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Fig. 6. La *dextrarum iunctio*: Gaufredo III del Rosellón y Ermengarda de Béziers. El vizconde Ató y su esposa Cecilia. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 78v), h. 1200, Foto: Archivo Más.

nuestra imagen. Una escena similar nos la ofrece un manuscrito del Decreto de Graciano (Bibliothéque Municipale de Tours, Ms. 558) realizado en París antes de 1288 y que se atribuye al Maestro Honoré. También el padre de la novia lleva a cabo la unión de las manos de los dos jóvenes sin que lleguen a unirlas.[81] E. Martínez Lagos ha visto la presencia de este motivo en un «cofre de amor» realizado en marfil en la segunda mitad del siglo XIII que procedente de la región del Rin se conserva en el Museo de Múnich. La escena muestra a un grupo de tres personajes con parecida disposición a la de nuestra miniatura y donde el que ocupa el lugar central coge de sendas manos derechas a la pareja que lo flanquea, realizando el ademán de unírselas pero sin llegar a hacerlo.[82] Desde el punto de vista que analizamos en este trabajo, la miniatura nos ofrece un doble retrato matrimonial: el de los desposados y el de los padres de la novia.

81. E. Martínez de Lagos: *Ocio, diversión...*, p. 473. Para la miniatura del Decreto de Graciano, A. Melnikas: *The Corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani.* Studia Gratiana, XVI-XVIII, Roma, 1975, vol. III, p. 981, fig. 23.

82. E. Martínez de Lagos: *Ocio, diversión...*, p. 472.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

## 2.2. Ramón Berenguer i y Almodís compran los condados de Carcasona i Rasès (fol. 83bis)

La segunda escena interesante es la del fol. 83 bis que representa la compra de los condados de Carcasona i Rasès (fig. 7). Los condes Ramón Berenguer i y su esposa Almodis entregan cuatro mil onzas de oro a Guillem Ramón de Cerdaña, heredero de la corona de Carcasona, por la cesión de sus derechos sobre este en 1067.[83] El marco arquitectónico es muy parecido al de la miniatura anterior, un gran arco de medio punto rebajado enmarca otros tres de desigual tamaño apeados en columnas con capiteles de molduras lisas. El matrimonio se sienta sobre sendos tronos, y ocupa el centro el conde representado en visión frontal mientras su mujer aparece en segundo plano, de perfil, diri-

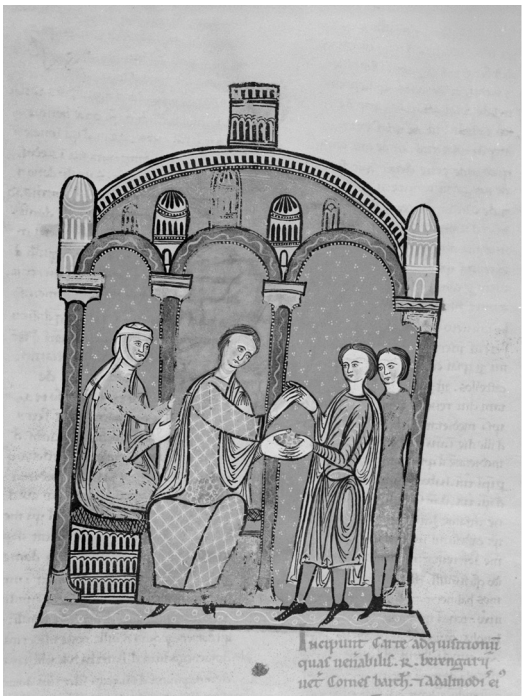


Fig. 7. El conde Ramón Berenguer I y su esposa Almodís. L*iber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 83bis), h. 1200, Foto: Archivo Más.

giéndose con el gesto y la mirada a su marido.[84] Su figura es muy parecida a la de Ermenganda de Béziers en pose, indumentaria y cofia. En cambio, Ramón Berenguer i es mucho más joven que Bernard Ató, ya que carece de barba. Este hace entrega de las cuatro mil onzas de oro que lleva en la mano izquierda a

83. Mª. E. Ibarburu: *De capitibus litterarum...*, p. 350.

84. Sobre esta imagen véase, J. M. Salrach: «Imatges de la història del poder…», p. 858.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Guillen Ramón de Cerdaña, que las recibe en su mano mientras ambos aprueban esta operación de compraventa estrechándose sus manos derechas. La escena es presenciada por un testigo que se encuentra al lado de este último. Aunque J. M. Salrach ha identificado esta figura que acompaña también pasivamente al conde Guillén con su esposa la condesa Adelaida, ni sus caracteres físicos ni la indumentaria nos permiten identificarla con una mujer.[85]

No obstante, desde el punto de vista que aquí nos ocupa, la miniatura más interesante del cartulario real y también la más enigmática es la que nos proponemos analizar a continuación.

### 2.3. El conde-rey Alfonso II de Aragón y I de Cataluña y Sancha de Castilla (fol. 93)

Esta imagen forma parte del grupo de folios que descubriera Martínez Ferrando a mediados del siglo pasado.[86] Nos ha llegado, por tanto, desgajada del grueso del libro y supuestamente desvinculada del documento concreto que ilustraba, lo que ha dado lugar a diversas interpretaciones por parte de los autores que han tratado de ella. La miniatura ocupa la página entera y su característica más destacada es que presenta una composición circular, lo que no suele ser habitual en este tipo de representaciones cortesanas (fig. 8). Sobre fondo bermejo, destacan en el centro sentados en un trono, bajo un baldaquino integrado por doble arco, una pareja real que la mayoría de los estudiosos identifican hoy con el rey Alfonso II de Aragón y su esposa Sancha de Castilla, si bien algunos han pensado en Ramón Berenguer I y su esposa Almodís.[87] Ambos aparecen rodeados por catorce personajes que forman un círculo y dialogan entre sí de dos en dos, y que posiblemente son cortesanos o señores feudatarios, aunque algún investigador los ha identificado con «mujeres laicas».[88]

Desde luego, el aspecto más espectacular de esta ilustración es precisamente la grandiosa composición radial, que en la Península había sido muy utilizada en la serie de los Beatos, desde los más antiguos datados en el siglo X a los más modernos de principios del siglo XIII. Formaba parte, sobre todo, de la ilustración de la gran visión de la Adoración del Cordero (Ap. IV, 6b-v, 14) situado en el centro al que acompañaban siempre los cuatro Vivientes y los

85. *Ibidem,* p. 858.

86. J. E. Martínez Ferrando: *Hallazgo de miniaturas románicas....,* p. 5.

87. Proponen esta identificación además de J. E. Martín Ferrando, P. Bohigas: *La ilustración...,* pp. 103-104; M.ª E. Ibarburu: «Los cartularios reales...», pp. 200-201; A. J. Kosto: «The *Liber Feudorum Maior*....», p. 20; M. Serrano Coll: «*Imago Regis*…», p. 36; A. Serra Desfilis: *Imago Reginae. Dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media Occidental*, p. 17. http://cort.as/-C59_ (consultado el 28/4/2015). Para otros en cambio, serían Ramón Berenguer y su esposa Almodís: M. Aurell: *Les noces...,* p. 253; J. M. Salrach: «Imatges de la història...», p. 862. Por su parte Miquel Rosell los identificó con los condes Hugo de Provenza y su esposa Agneta, F. Miquel Rosell: *Liber Feudorum Maior...,* vol. I, p. XIV.

88. El primero que identificó estos personajes con figuras femeninas fue P. Bohigas: *La ilustración....*, pp. 103-104; Sigue esta interpretación A. J. Kosto: «The *Liber Feudorum Maior...*», p. 20.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Fig. 8. El conde rey Alfonso ii de Aragón y la reina Sancha de Castilla. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 93), h. 1200, Foto: Archivo Más.

Ancianos. En el Beato de las Huelgas (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429) datado h. 1220 el motivo circular se extendió además a otras representaciones como la «visión de Dios en el trono» (Apoc. iv, 1-6, fol. 59v), donde Cristo ocupa el centro y los veinticuatro ancianos se disponen alrededor en animada conversación o a «los ángeles frenando los vientos» (Apoc. 7, 1-3, fol. 77).[89] Este tipo de composición remonta, como es sabido, a las composiciones cosmológicas monumentales de la Baja Antigüedad y tenía un significado simbólico.[90] El círculo se ha considerado siempre un símbolo del cielo y también de perfección debido a su simplicidad, su inmutabilidad y que carece de principio o fin. Nos trasmiten, en definitiva, una imagen del dominio y del poder de Dios/el Cordero sobre el universo. Es posible que el miniaturista del *Liber Feudorum* se inspirase en estas composiciones de los beatos y en concreto en las del Beato de las Huelgas mencionado dadas las relaciones estilísticas que los autores han señalado entre ambos códices, contemporáneos

89. J. Williams: *The Illustrated Beatus. A corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Twelfth and Thirteenth centuries,* Brepols, London, 2003, lams. 367, 368 y 372.

90. J. Tassé: *An Iconographic Source Study of the Cosmological and Eschatological Character of the Illustration of the Enthroned Lamb in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library Ms.644, folio 87.* Tesis doctoral, Boston University, 1972, pp. 88 y ss. Véase, B. Anderson: *Cosmos and Community in Early Medieval Art*, Yale University, 2017.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

también por su cronología.[91] No obstante, tenemos un precedente importante del uso de una imagen cósmica de poder aplicada a un reinado terreno que es la miniatura que ilustra el testamento de Alfonso v en el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo del que se ya ha tratado (fol. 53v). La imagen ocupa medio folio y representa un círculo sostenido por un atlante semidesnudo que apoya el mundo sobre sus hombros y lo sujeta con sus manos (fig. 9).

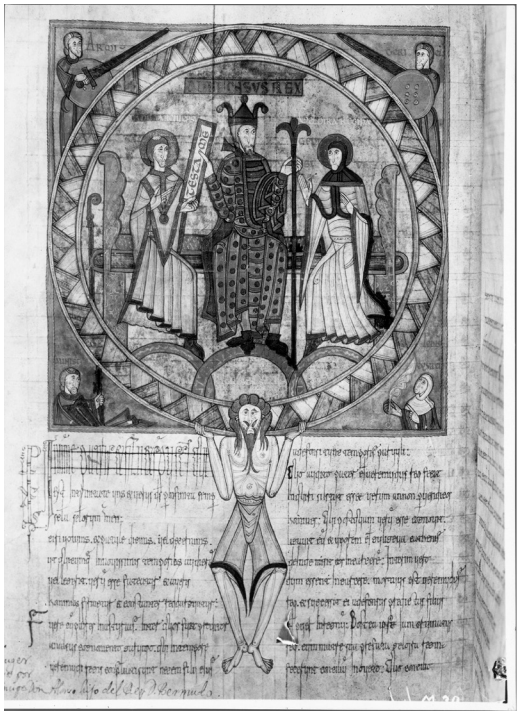


Fig. 9. El conde rey Alfonso II de Aragón y la reina Sancha de Castilla. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 93), h. 1200, Foto: Archivo Más.

En el centro geométrico se sitúa Alfonso V sentado con su corona y su cetro rematado en flor de lis acompañado por su madre, la reina Elvira, sentada a su izquierda, y el obispo de Oviedo, sentado a su derecha. Ambos, el monarca y el prelado, sostienen en sus manos el testamento o carta de privilegios que el rey otorga a este. Entre el círculo y el cuadrado que le sirve de marco ocupan las esquinas dos *armigeri* arriba luciendo escudo circular y la espada, el *minister* y una *cubicularia* debajo, esta última con la rama en la mano. Se ha interpretado esta imagen de Alfonso v como un príncipe cosmócrator inspirado en modelos helenísticos y romanos a semejanza de los emperadores y cónsules

91. P. Bohigas: *La ilustración y la decoración...*, pp. 103-104; J. Yarza: *Historia del Arte Hispánico* II. *La Edad Media,* Madrid, 1980, p. 191; M.ª E. Ibarburu: «Los cartularios reales...», pp. 200-201.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

antiguos.[92] Entre estos no podemos dejar de mencionar el célebre *missorium* de Teodosio (Museo de la Real Academia de la Historia) datado a finales del siglo iv, una pieza circular fabricada en plata chapada de oro en la que el Emperador Teodosio sentado en posición mayestática y en el centro, hace entrega del *liber mandatorum* o de los *codicillo* a un alto funcionario que los recibe en un paño (fig. 10). Se sitúan junto al Emperador, a derecha e izquierda, Valentiniano ii y Arcadio, y cuatro soldados que portan escudo oval y lanza y que han sido considerados como tropas de élite o *candidati,* que gozaban de

Fig. 10. El Emperador Teodosio entrega el *Liber Mandatorum* a un alto funcionario. *Missorium de Teodosio*, (Real Academia de la Historia), fines del siglo iv, Foto: Archivo Más.

«privilegios especiales, que le acompañaban en las ceremonias oficiales y que, por lo tanto, son los representados junto a él en los retratos de corte».[93] En el registro inferior se representa una mujer tumbada, semidesnuda, apoyada en una cornucopia que hoy todos identifican con Tellus. La influencia del esquema iconográfico del *missorium* en la miniatura que nos ocupa, a nuestro juicio, es clara. Es posible que el miniaturista del Libro de los Testamentos hu-

92. J. Mª. Gil López y P. Paniagua Félix: «La pintura del románico al siglo xvi», en *El arte en Asturias a través de sus obras,* Oviedo, 1996, pp. 742-756.

93. J. Arce: «El *missorium* de Teodosio i: Precisiones y observaciones», en *Archivo Español de Arte,* 49, 1976, p. 127. Sobre el *missorium*, J. Mª. Blázquez: «El disco de Teodosio», en vv. aa.: *Tesoros de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 2001, pp. 65-68 y Catálogo, n.º 74, pp. 239-240.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

biera utilizado algún modelo antiguo similar. Contamos de este modo con un precedente importante de la composición circular con significado civil alusivo al poder terreno que nos proporciona el *Liber Feudorum Maior.*

A tenor de lo dicho consideramos que esta miniatura se concibió a modo de «presentación» de este importante cartulario real.[94] Figura en ella el retrato del mandatario del manuscrito, el rey Alfonso II, que se hace retratar con su esposa la reina Sancha de Castilla y ocupan el lugar central de los dominios sobre los que ejercen su poder. Les acompañan además los catorce cortesanos que sirven a los monarcas y que probablemente formarían también un grupo de élite. En este sentido damos la razón a M.ª E. Ibarburu, que vio cierto paralelismo entre esta imagen y las miniaturas que encabezan los prólogos de algunos manuscritos de Alfonso X el Sabio donde el rey aparece rodeado de sus cortesanos en un ambiente de solemnidad regia.[95] Sin embargo, los retratos del *Liber Feudorum Maior* son, al menos, medio siglo anteriores a los alfonsíes y presentan al matrimonio real a diferencia de estos, en los que siempre figura el monarca en solitario. De ahí la relevancia de la imagen de nuestro manuscrito. La importancia de la pareja real que lleva sus atributos característicos, la corona y el cetro, es evidente por su centralidad, mayor talla de las figuras y el lugar que ocupan como en un primer plano. Ambos se dirigen el uno al otro en animada conversación.

## 3. A modo de conclusión

Como hemos visto, durante el siglo XII la mayor parte de los matrimonios que figuran en la miniatura hispana representan a los reyes y sus esposas, y aparecen casi exclusivamente en los cartularios de la época. En este aspecto destacan dos de ellos: el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo de 1120 y el *Liber Feudorum Maior* de fines de siglo. En el primero, realizado bajo la iniciativa del obispo Pelayo, el matrimonio real se representa participando como benefactor en los actos jurídicos de donación que, a modo de crónica narrativa, ilustran los documentos. Los reyes y sus esposas aparecen junto

94. Aunque la historiografía artística ha designado como miniatura de presentación o dedicación la imagen que ilustra al comienzo del códice la entrega del manuscrito por un donante o un copista al receptor del mismo, damos aquí el nombre de imagen de «presentación» del códice a aquella que nos ofrece el retrato de su patrocinador. Preferimos este término al de imagen de apertura propuesto por L. Fernández Fernández: «Transmisión del saber-transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España,* Ms. Y-I-2, RBME», en *Anales de historia del Arte,* volumen extraordinario, 2010, pp. 187-210.

95. M.ª E. Ibarburu: «Los cartularios reales...», pp. 200-201. Para el desarrollo de la imagen de dedicación véase, J. Prochno: *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil Bis zum ende des 11.Jahrhunderts (800-1100),* Leipizg-Berlin, 1929; B. B. Ottesen: *The Development of Dedication images in romanesque manuscripts,* Ann Arbor, Michigan, UMI, 1987. Sobre las imágenes de presentación alfonsíes véase además del artículo citado en la nota 78, A. Domínguez Rodríguez: «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», en *Goya,* 131, 1976, pp. 287-291; M. A. Walker Vadillo: «La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura», en *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 11, 2014, vol. VI, pp. 53-64.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

a los obispos otorgando y confirmando los testamentos, de mutuo acuerdo, como indican los textos. Estos retratos los autentifican y les dan validez a título de donantes regios. El papel de la reina como otorgante de la donación equivale al de su marido, el monarca. Este es el significado que debe buscarse en estas imágenes. El obispo Pelayo quiso realzar, ante todo, por medio de estas ilustraciones, la liberalidad y beneficencia de los matrimonios reales a lo largo de los siglos ix al xi con la sede ovetense y no tanto, como se ha dicho, ganarse el favor de la reina Urraca –cuya efigie ni siquiera fue incluida en el *Liber*– con las series icónicas de las reinas. Hemos señalado algunos precedentes hispanos importantes de estas representaciones de matrimonios de reyes dentro del campo de la miniatura, como el Diploma de Dotación de Santa María la Real de Nájera de 1054, si bien la ilustración del texto se limita aquí al retrato de los monarcas otorgantes. En cambio, la fórmula iconográfica escogida en el cartulario se remonta a la tardía Antigüedad y primer arte Bizantino, como ponen de manifiesto los mosaicos de Justiniano y Teodora del presbiterio de la iglesia de San Vital de Rávena, interpretados hoy como ceremonias de donación en la que participan ambos como principales benefactores. Además del matrimonio imperial, figura el obispo receptor de los privilegios, Maximiano, asistido por dos diáconos. Le acompañan a Justiniano sus ministros y la guardia real con sus escudos y armas y a Teodora su chambelán y el cortejo femenino, en un claro paralelismo con las escenas ovetenses. Los reyes asturianos van acompañados siempre de sus *armigeri,* que portan las armas, y las reinas consortes de las *pedisequa* que aportan una rama o un libro y, en alguna ocasión, el cáliz y la hostia. Los obispos de Oviedo receptores de las donaciones van acompañados también por sus diáconos y en alguna ocasión, además, por algún presbítero. La asociación del acto jurídico de la donación con el ofertorio de la misa visible en Rávena, a través de la patena y el cáliz que portan en su mano la pareja imperial y por el lugar que ocupan estos paneles a ambos lados del presbiterio de la iglesia, tuvo su eco también en las ilustraciones del cartulario, como hemos observado en la miniatura que acompaña el Testamento de Ordoño ii y Tarasia donde un clérigo celebra la Misa, y se aportan igualmente las ofrendas eucarísticas que lleva en sus manos la *pedisequa* de la reina. Por otra parte fueron frecuentes en el mundo románico este tipo de imágenes, como nos ofrecen los frescos de la Basílica Inferior de San Clemente de Roma de principios del siglo xii o el Cartulario de San Martín de Canigó, de fines del siglo.

Menos numerosas pero más variadas, desde el punto de vista iconográfico, son las representaciones de matrimonios que se encuentran en el *Liber Feudorum Maior* compuesto bajo los auspicios de Alfonso ii de Aragón, que quiso retratarse junto con su esposa Sancha de Castilla en una espectacular imagen de «presentación» del manuscrito, dentro de una composición circular, cuyos orígenes se encuentran también en el arte romano tardío –el *missorium* de Teodosio– y sus precedentes inmediatos en el Libro de los Testamentos –el rey Alfonso v y su madre Elvira–. Una variante iconográfica de esta miniatura

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

de presentación nos la ofrece el retrato del matrimonio regio compuesto por los reyes Don Fernando y Doña Sancha de León en el Libro de Horas de 1055, que puede considerarse a su vez como un antecedente hispano. El códice nos proporciona también una singular escena de la *dextrarum iunctio* en la que figuran, además de los contrayentes, los padres de la novia, lo que constituye un *unicum* iconográfico en su época, y una escena peculiar: la compra de los condados de Carcasona por los condes Ramón Berenguer I y su esposa Almodis a Guillem Ramón de Cerdaña, heredero de la corona de Carcasona, de la que no hemos encontrado precedentes figurativos.

## Bibliografía


Aguilera, Gemma: «Casar-se al segle XII. Un entramat de pactes entre families», *Sapiens,* 6, 2003, pp. 40-45.

Alonso Álvarez, Raquel: «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153): historiador y promotor de códices iluminados», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades,* 22, 2010, pp. 331-350.

—, Antelo, TomÁs, Fernández Conde, Francisco Javier, Hevia Ballina, Agustín, Vega, Carmen: «Un intento de reconstrucción de las desaparecidas miniaturas del Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales,* 8, 2013, pp. 153-168.

Álvarez Martínez, Mª Soledad: «La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades* 6, 1994, pp. 91-108.

Anderson, Benjamin: *Cosmos and Community in Early Medieval Art*, Yale University, 2017.

Arce, Javier: «El «*missorium*» de Teodosio I: Precisiones y observaciones», en *Archivo Español de Arqueología,* 49, 1976, pp. 119-140.

Aurell, Martí: *Les noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Barcelona, 1998.

Baiges Jardí, Ignací: «*Liber Feudorum Maior, Libri Antiquitatum Sedis Barchinonensis, Cartulario de San Cugat.* Tres ejemplos de cartularios barceloneses (siglos XII-XIII)», en Rodríguez Díaz, E. E., García Martínez, A (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios, VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas,* Huelva, 2011, pp. 73-110.

Bartal, Ramón: «La representación de un compromiso regio en una fachada románica hispana», en Sánchez Ameijeiras, R. y Senra, J. L. (coor.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias,* Santiago de Compostela, 2003, pp. 279-294.

Beckwith, John: *Arte paleocristiano y Bizantino,* Madrid, 1997.

Blázquez, José M.ª: «El disco de Teodosio», en VV. AA.: *Tesoros de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 2011 pp. 65-68 y Catálogo, n.º 74, pp. 239-240.

Bohigas, Pedro: *La Ilustración y la Decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana. Período Románico,* Barcelona, 1960.

Boinet, Amédée: «L'illustration du Cartulaire du Mont-Saint-Michel», *Bibliothèque de L'ecole des Chartres,* LXX, 1909, pp. 335-343.

Bordi, Giulia: «Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIIIe au XIIe siècle», en *Les Cahiers de Sain-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane,* XLVII, pp. 37-43.

Bouet, Pierre, Desbordes, Olivier (eds.): *Cartulaire du Mont-Saint-Michel.* Fac-similé du manuscrit 210 de la Bibliothéque Municipal d'Avranches, Abbaye du Mont-Saint-Michel, 2005.


ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Bousquet, Jacques: «Le geste des mains croisées sur la poitrine. Stéréotype ou symbole? Abandons et résurrections d'un motif», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 16, 1985, pp. 51-91.
Cantera Montenegro, Margarita: *Colección documental de Santa María la Real de Nájera,* 10, vol. 1 (siglos x-xiv), Fuentes documentales del País Vasco, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1991, vol.1 (siglos x-xv), pp. 17-22
Casado De Otaola, Luis: «*Per visibilia ad invisibilia:* representaciones figurativas en documentos altomedievales como símbolos de validación y autoría», en Signo*. Revista de Historia de la cultura escrita,* 4, 1997, pp. 39-56.
Castiñeiras González, Manuel: «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo xi: Los Libros de Horas de Fernando i y Sancha» en Costa, M. (coor.): *Propaganda&Poder. Congreso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2000, pp. 71-94.
—: «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios del Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)», en *Quintana,* 1, 2002, pp. 187-196.
—: «Donación al monasterio de San Salvador de Villacete», en Bango Torviso, I. G. (dir): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona,* Pamplona, 2006, vol. i., pp. 142-145.
Cid Priego, Carlos: «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas medievales», en *Liño,* 8, 1989, pp. 7-34.
Dalmases, Nuria y Jose i Pitarch, Antoni: *Història de l'art català, vol. 2, L'época del Cister. Segle xiii*, Barcelona.
De Loisne, Auguste: «Les miniaturas du cartulaire de Marchiennes», en *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques,* 1903, pp. 476-489.
Devailly, Guy: *Le Cartulaire de Vierzon.* Texte édité avec Introduction, Notes et Index, París, 1963.
Dodwell, Charles Regunald: *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200,* 1995, Madrid.
Dominguez Bordona, Jesús: *Manuscritos con pinturas,* Madrid, 1933, vol. i.
Domínguez Rodríguez, Ana: «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», en *Goya,* 131, 1976, pp. 287-291.
Dosdat, Monique: *L'enluninure romane au Mont-Saint-Michel. xe-xiie siècle,* Editions Ouest-France, 2015.
Escandell Proust, Isabel: «Una nueva aproximación al *Liber Feudorum Maior*, en *El arte español en épocas de transición. Actas del ix Congreso Nacional del* ceha, 1994, pp. 91-101.
Fernández Conde, Francisco Javier: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo,* Roma, 1971.
—: «La religiosidad medieval y las donaciones a la Iglesia», en García Leal A. (ed.): en *Las donaciones piadosas en el mundo medieval,* 2012, pp. 9-58.
Fernández Fernández, Laura: «Transmisión del Saber-Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso x en la *Estoria de España,* Ms. Y-I-2, rbme», en *Anales de historia del Arte,* 2010, volumen extraordinario, pp. 187-210.
Fernández González, Etelvina: «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en Bango Torviso, I. J. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, i. Estudios y Catálogo,* León, 2002, pp. 41-54.
Fita, Fidel: «Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico», en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 26, 1895, pp. 155-198.
Fournes, Ghislaine: «Iconologie des Infantes (Tumbo A el Tumbo B de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et Tumbo de Toxos Outos)», en *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques medievales, 5/Juin 2008.*
Frugoni, Chiara: «L'Iconografia del Matrimonio e della coppia nel Medioevo», en *Il matrimonio nella società altomedievale,* Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, xxiv, 22-28 aprile 1976, Spoleto, 1977, pp. 901-966.
Gaiffier Bernard de: «Pesée des ames. A propos de la mort de L'empereur Sain Henri ii (+ 1024)», en *Études Critiques d'Hagiographie et d'Iconologie,* Bruselas, 1967, pp. 249-252.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Galván Freile, Fernando: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León,* en volumen complementario de la edición facsímil de los *Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas),* León, 1997.

—: «La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* xiii, 2001, pp. 37-52.

—: «Documento de la fundación de Santa María la Real de Nájera», en *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona, vol. i, Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, pp. 287-290.

García Leal, Alfonso:«La donaciones regias a la Iglesia en el Reino de Asturias», en García Leal, A. (coor.): *Las donaciones piadosas en el mundo medieval,* Oviedo, 2012, pp. 119-150.

Gardelles, Jacques: «Les maquettes des effigies de donateurs et de fondateurs», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque international, Université de Rennes ii,* 1983, ed. Xavier Barral i Altet, París, 1987, vol. ii, pp. 67-78.

Gil López, José Mª. y Paniagua Félix, Pedro: «La pintura del románico al siglo xvi» en *El arte en Asturias a través de sus obras,* Oviedo, 1996, pp. 742-756.

Gómez Moreno, Manuel: «Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso iii», en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* C, 1932, pp. 603-618

—: *El Arte románico español. Esquema de un libro,* Madrid, 1934.

Grabar, André: *L'Empereur dans l'art byzantine,* Londres, 1971.

Gutiérrez Del Arroyo, Carlos: «Sobre un documento notable del Monasterio de San Salvador de Villacete», en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos,* 67, 1, 1959, pp. 7-19.

Henriet, Patrick y Sirantoine, Hélène: «L'Église et le roi. Remarques sur les cartulaires ibériques (xiie siècle), avec une attention particulière au *Liber Testamentorum* de Pélage d'Oviedo», en Escalona Monge, J. y Sirantoine, H. (coor.): *Chartes et cartulaires comme instruments de pouvoir: Espagne el Occident chrétien (viiie-xiie siècles),* Madrid, csic, 2013, pp. 165-188.

Herrero De La Fuente, Marta: «Cartularios leoneses: Del Becerro Gótico de Sahagún al Tumbo Legionense y al Libro de las Estampas», en Rodríguez Díaz, E. E. y Claret García Martínez, A. (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios. vii Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas,* Huelva, 2011, pp. 111-152.

Ibarburu, M.ª Eugenia: «Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón», *Lambard. Estudis d'art medieval,* 6, (1991-1993), pp. 197-213.

—: *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval. Edició a la memoria de la profesora M.ª E. Ibarburu Asurmendi,* Barcelona, 1999.

Jungmann, Joseph-André: *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine,* ii, París, 1952.

Klinkenberg, Emanuela: *Compresse Meanings. The Donor's Model in Medieval Art around 1300: Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension. Between Tradition and Likeness,* Brepols, Turnhout, 2009.

Kosto, Adam J.: «The *Liber Feudorum Maior* of the counts of Barcelona: the cartulary as an expresión of power», en *Journal of Medieval History,* 27, 2001, pp. 1-22.

Labande-Mailfert, Yvonne: «L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux xie et xiie sècles», en *I laici nella* societas cristiana *dei secoli* xi *e* xii*. Atti Della terza Settimana internazionale di Studio,* Mendola, *21-27 agosto, 1965*, Milán, 1968, pp. 488-529.

Ladero Quesada, Miguel Ángel: «Documento de fundación del Monasterio de Santa María de Nájera», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia, 243,* Madrid, 2001.

Lipsmeyer, Elizabeth: *The donor and his church model in Medieval Art from early Christian times to the Late Romanesque period,* Tesis de doctorado en Rutgers University, The State University of New Jersey, 1981.

Maguire, Henry: «Images of the court», en Evans, Helen C. y Wixon, William D. (eds.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era A.D.843-1261,* The Metropolitan Museum of Art, New York.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Martin, Thomas: «The Art of Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twefth-Century Spain», en *Speculum,* 80, 2005, pp. 1134-1171.
—: «The Painted Cycle of the Pantheon, c. 1109», en Martin, Th.: *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain,* Leiden-Boston, 2006, pp. 132-152.
Martínez De Lagos, Eukene: *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica. Las iglesias navarras como espejo de una realidad artística medieval,* Bilbao, 2007.
Martínez Ferrando, Eduardo: *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón,* Barcelona, 1994.
Maxwell, Robert A.: «Sealing Signs and the Art of Transcribing in the Vierzon Cartulary», en *The Art Bulletin,* 81, 1999, vol. 4, pp. 576-597.
Mazzotti, Mario: *La Basílica di Sant'Apollinare in Classe,* Ciudad del Vaticano.
Melnikas, Anthony: *The Corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani.* Studia Gratiana, xvi-xviii, Roma, 1975, vol. iii.
Miguelez Cavero, Alicia: «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica», en *Medievalismo,* 20, 2010, pp. 125-147.
—: «El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica en la Península Ibérica», en Fernández González, E. (coor.): *Imágenes del poder en la Edad Media, Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, pp. 325-340.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: (2014, 10 de junio), «Halladas nuevas miniaturas del cartulario medieval *Liber feudorum maior*» (Comunicado de prensa), (2014, 18 de junio) http://cort.as/-BxqZ.
Monge Calleja, Francisco: «El libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *La ley. Revista jurídica española de doctrina, jurisprudencia y bibliografía,* 5, 2000, pp. 2010-2015.
Montero Díaz, Santiago: «La miniatura en el Tumbo A de la Catedral de Santiago», en *Boletín de la Universidad de Santiago,* 5, 1933, pp. 167-234.
Moralejo Álvarez, Serafín: «La miniatura en los Tumbos A y B» en Díaz y Díaz, M. C., López Alsina, F. y Moralejo Álvarez, S.: *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 43-62.
—: «The tomb of Alfonso Ánsurez (H. 1093): its place and role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», en *Santiago, Saint Denis and Saint Peter,* New York, 1985, pp. 63-100.
—: «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando i», en *Libro de Horas de Fernando i de León.* Edición facsímil do manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Estudios, Xunta de Galicia, 1995, pp. 55-63.
Noack-Haley, Sophie: «Agate casket», en *The Art of Medieval Spain a.d 500-1200,* 71, The Metopolitan Museum of Art, New York, 1993, pp. 143-145.
Nogales Rincón, David: «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (Siglos xii-xv)», en Ladero Quesada, M. A. (coor.): *La España Medieval. Anejos. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria,* Ladero Quesada, M. A.(coord.), 2006, pp. 81-111.
O'neill, John: «A Grant (privilegio) issued by Alfonso vii king of Castile and León (1104-1157)», en *The Hispanic Society of America. Tesoros,* New York, 2000.
Ottesen, Bernard B.: *The Development of Dedication images in romanesque manuscripts,* Ann Arbor, Michigan, umi, 1987.
Pardo-Vilar, Francisco: «*Lacrimae rerum:* San Isidoro de León y la memoria del padre», en *Goya,* 328, 2009, pp. 195-221.
Perrier, Danièle: «Die Spanische Kleinkunst des 11.Jahrhunnderts: Zur Klarung ihrer stilistischen Zusammenhägen im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», en *Aachener Kunstblätter* 52, 1984, pp. 30-150.
Pick, Lucy: «Sacred Queens and warrior kings in the Royal portraits of the *Liber Testamentorum* of Oviedo», en *Viator,* 2011, vol. 42, pp. 49-82.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Prochno, Jürgen: *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil bis zum ende des 11.Hahrhunderts (800-1100),* Leipzig-Berlín, 1929.
Riera, Raimon i Arola, Inma: «Imatge i representació del matrimoni català al segle xii: Lectura d´una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaneae*», en *Medievalia,* 4, 1983, pp. 63-76.
Robb, Daniel: «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», en *The Art Bulletin,* 37, 1945, pp. 165-174.
Rodríguez Fernández, Justiniano: «La monarquía leonesa. De García i a Vermudo iii (910-1037)», en *El reino de León en la Alta Edad Media. iii. La monarquía astur-leonés, de Pelayo a Alfonso vi (718-1109),* León, 1995, pp. 151, pp. 201-211.
Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez Cornelles, Víctor: *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica,* Madrid, 2013.
Rosell, Francisco Miquel: *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón,* Barcelona, 1945-1947.
Ruiz García, Elisa: «*Arma Regis:* Los libros de Fernando i doña Sancha», en *Lemir,* 18, 2014, pp. 137-176.
Salrach, Josep M.: «Imatges de la història del poder en la pintura catalana medieval. Les miniaturas del *feudorum maior*», en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de oeuvre d'art,* Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, París, 2012, pp. 854-864.
Sánchez Ameijeiras, Rocío: «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el Tumbo A», en el volumen de estudios que acompaña la edición facsímil del *Tumbo A. Libro de Privilegios Reales que contiene este Libro intitulado de la Letra A,* Madrid, 2008, pp. 143-216.
—: «Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados», *Studium Medievale,* 2, 2009, pp. 61-85.
Sanz Fuentes, Mª José: «Transcripción» en *Liber Testamentorum Ecclesiae Obetensis,* ed. facsímil, Barcelona, Ed. Moleiro, 1995, pp. 453-684.
Schlunk, Helmut: «The Crosses of Oviedo. A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», en *The Art Bulletin,* 32, 1950, pp. 91-114.
Serra Desfilis, Amadeo: «Imago Reginae. Dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media Occidental», http://cort.as/-C5Gm (consultado el 28/4/2015), 2015, p. 17
Serrano Coll, Marta: «*Imago Regis.* La imagen del rey de Aragón en la miniatura románica», en *Románico. Revista del arte de amigos del románico,* 9, 2009, pp. 30-40.
Sicart Jiménez, Ángel: *Pintura medieval: la miniatura,* Santiago de Compostela, 1981.
Silvay Verastegui, Soledad: «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval: los monarcas de Pamplona y de Viguera», en *Príncipe de Viana,* 1980, pp. 257-261
—: *Iconografía del siglo x en el reino de Pamplona-Nájera,* Pamplona, 1984.
—: «Iconografía del donante en el Arte Navarro Medieval», en *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra, 6. Comunicaciones,* Anejo 11, 1988, pp. 445-457.
—: *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988.
—: *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados durante los siglos xi al xiii,* Logroño, 1999.
—: «Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real», en *Príncipe de Viana,* 265, 2016, pp. 581-610.
Stirnemann, Pierre: «L'ilustration du cartulaire de Saint-martin-Du-Canigou», en *Les Cartulaires. Actes de la Table ronde* organisée par l'Ecole nationale des Chartes et le g.d.r. 121 du c.n.r.s. (Paris, 5-7 décembre 1991) réunis par Olivier Guyontjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, París, 1993, pp. 171-178.
Tassé, John: *An Iconographic Source Study of the Cosmological and Eschatological Character of the Illustration of the* Enthroned Lamb *in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library Ms.644, folio 87,* Tesis doctoral, Boston University, 1972.
Tourbert, Hélène: *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie,* París, 1990.
Vikan, Gary: «Art and Marriage in Early Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers,* 44, 1990, pp. 145-163.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

Viñayo, Antonio: *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León,* León, 1979.
—: *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos, arquitectura, escultura, pintura,* León, 1995.
Vv.aa.: *Códice Albeldense 976,* Colección Scriptorium, Testimonio Compañía Editorial, Madrid, 2002.
Walker Vadillo, Mónica Ann: «La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura», en *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 11, 2014, vol. vi, pp. 53-64.
Walker, Robert: «The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercesión», en *The Art Bulletin,* lxxxii/2, 2000, pp. 200-225.
Williams, John: *Early Spanish Manuscript Illumination,* New York, 1977.
—: *The Art of Medieval Spain: A.D. 500-1200,* New York, The Metropolitan Museum of Art,144, 1993.
—: «*Liber Testamentorum*», en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200,* The Metropolitan Museum of Art, New York, 149, 1993-1994, pp. 295-296.
—: *The Illustrated Beatus. A corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Twelfth and Thirteenth centuries,* London, 2003.
—: «Fernando i and Alfonso vi as Patrons of the Arts», *Anales de Historia del Arte,* Volumen Extraordinario (2), 2011, pp. 413-435.
Yarza Luaces, Joaquín: *Historia del Arte Hispánico ii. La Edad Media,* Madrid.
—: «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», *Compostellanum,* xxx, 1985, pp. 369-394.
—: «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*», *Actum Luce.Revista di Studi Lucchesi,* 18, 1989, vol.1-2, pp. 61-81.
—: «Las miniaturas del Libro de los Testamentos», en *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis (ed. facs),* Barcelona, 1995, pp. 147-230.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.1

# Los santos ermitaños de Puebla, México. Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten de Vos y al discurso iconográfico de la *Vida Antonii*

# The Hermitic Saints of Puebla, Mexico. An Examination of Maarten de Vos's Flemish Engravings and the Iconographic Discourse of the *Vita Antonii*

Arturo Albarrán Samaniego
Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, México

Recibido: 29/03/2017 Evaluado: 28/05/2017 Aprobado: 04/07/2017

Resumen: Los santos ermitaños de Puebla, México, pertenecen a una serie de trece lienzos basados en los grabados flamencos de Maarten de Vos y en temas derivados de la *Vita Antonii*. Estas escenas, caracterizadas por entornos boscosos, muestran a ciertos anacoretas organizados en *lauras* y a otros en la estricta penitencia propia del monacato primitivo. La comparación de estas obras con biografías facilitó la lectura iconológica y la identificación de incorporaciones y omisiones pictóricas. Sin embargo, en la manufactura se observan dos grupos estilísticos y cuadros intervenidos por varios autores. Uno de ellos, Diego de Borgraf.

*Palabras clave*: Pintura flamenca, anacoretismo, iconografía religiosa, estilo pictórico

Abstract: The paintings of the hermit saints of Puebla, Mexico belong to a series of thirteen canvases based on the Flemish engravings of Maarten de

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Índice

Vos and on themes derived from the *Vida Antonii*. These scenes, characterized by forested environments, show a number of anchorites organized in lauras, and others in the postures of strict penance, characteristic of primitive monasticism. The comparison of these works with biographies shed light upon the iconological reading of the works and made it possible to identify what was included and omitted from the pictures. However, two distinct stylistic groups were observed in the creation of the works, as well as paintings that had been created by several authors, among them Diego de Borgraf.

*Keywords*: Flemish painting, anchoritic life, religious iconography, painting style

## 1. Introducción

Los santos ermitaños de Puebla integran una serie de trece pinturas atribuidas al pintor Diego de Borgraf. Su manufactura, de estilo flamenco, data del siglo xvii. Los lienzos, que ilustran las biografías de religiosos, tienen formato vertical y escalas no mayores al metro y medio de alto y a los ochenta centímetros de ancho. La especificidad de los temas representados sugiere que se les dio un uso más personalizado, en un claustro, en lugar de exponerse multitudinariamente, como otras pinturas de pasajes bíblicos hechas para la nave principal de una parroquia. La serie de los santos ermitaños perteneció a la orden de los hermanos hospitalarios del convento de Nuestra Señora de Belén, en la ciudad de Puebla, México. Al parecer, este grupo de religiosos tenía la necesidad de tener presentes ciertas escenas de la *Vita Antonii* para el ejercicio de su fe cristiana, por lo que solicitan a un taller de pintura la elaboración de los lienzos. El modelo compositivo de estas obras parte de algunos grabados de Maarten de Vos,[1] muy conocidos entonces por ser empleados como instrumento para la popularización de las escrituras bíblicas.[2] Las pinturas, que en su momento representaron un material formativo y ejemplar para esos religiosos, quedan al resguardo de su orden hasta finales del siglo xix. En esa época pasan a la Academia de Bellas Artes de Puebla como consecuencia de la exclaustración provocada por las Leyes de Reforma. Sin embargo, la exhibición de los santos ermitaños, ya como parte del acervo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, a excepción de uno de estos que pertenece a una colección particular, se realiza hasta principios del siglo xxi, todavía con

1. Francisco de la Maza: *El Pintor Martín de Vos en México,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, p. 29.

2. Elsa M. Arroyo: *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Maarten de Vos y su anclaje en la Nueva España,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p. 72.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

problemas para la identificación de algunos de los personajes. Los nombres de los anacoretas en orden alfabético son: San Antonio, San Apeles, San Arsenio, San Ciriaco, San Disibodo, San Epifanio, San Eutimio, San Fulgencio, San Heleno, San Jacobo, San Onofre y San Zoerardo, además de las tentaciones de Cristo. Así, la problematización de estos lienzos partió del seguimiento que se hizo a un grupo de fuentes que tratan el tema. Se revisaron, desde su relación con los grabados flamencos, la indefinida atribución a Diego de Borgraf y la identificación de los personajes, hasta las variantes en la manufactura de los cuadros.

En la primera parte de este artículo se observa cómo algunos autores, sin una decisión clara en la selección y la atribución de las pinturas, eligen ciertos cuadros para tratar a la serie poblana desde puntos de vista iconológicos y estilísticos específicos. La segunda parte de este texto está orientada a la explicación de la *Vita Antonii*, el tema rector de la serie. En este sentido, se abordan fuentes especializadas en el tema para explicar el discurso visual del monacato primitivo, muy necesario para entender la iconología de las obras. En la tercera sección, dividida por las diferentes manufacturas identificadas, se examinan los lienzos de *San Ciriaco*, *San Epifanio*, *San Fulgencio* y *San Onofre*, que integran la primera tendencia estilística dentro de la serie. Le sigue el grupo compuesto por *San Apeles*, *San Arsenio*, *San Disibodo*, *San Eutimio*, *San Heleno*, *San Jacobo* y *San Zoerardo*. En este están las pinturas de *San Antonio Abad*, eje rector de la *Vita Antonii*, y *Las tentaciones de Cristo* por la fuerte compatibilidad de los trazos. Aquí se hace un señalamiento particular a las manufacturas identificadas en estos.

Al final aparecen las biografías de los personajes, pero solo se incluyen los datos observables en el discurso pictórico de la serie. Además, se comparan los cuadros con los grabados de Maarten de Vos y se indican las incorporaciones y las omisiones iconográficas.

## 2. Referencias bibliográficas para una discusión inicial

El libro *Repertorio de artistas en México* de Tovar y de Teresa es una de las fuentes iniciales para la discusión de las pinturas poblanas, puesto que en este se exponen dos cuadros: *San Apeles* (como simple representación de la serie) y *Cristo en el lagar*.[3] En este punto inicia la problematización, ya que el título de *Cristo en el lagar* no representa en sí el tema de las tentaciones de Cristo, el pasaje bíblico escenificado en la pintura correspondiente y en el grabado modelo. En este texto no se usa la denominación de *Cristo en el lagar* propuesta por Tovar y de Teresa, en su lugar se usa *Las tentaciones de*

3. Guillermo Tovar y de Teresa: *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas,* Grupo Financiero Bancomer, México, 1994, pp. 178-179.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

*Cristo*. En *Repertorio de artistas en México* se exponen dos cuadros como ejemplo de la serie, pero sin crítica a la autoría ni al discurso iconográfico.

En segundo término está el texto de Rogelio Ruiz Gomar en el que se presenta el lienzo de San Jacobo, se alude a la pintura de *San Zoerardo* y se esboza el sentido iconológico de los ermitaños.[4] La penitencia y la caridad son los símbolos asociados. Las referencias a San Zoerardo, del que no se incluye imagen, se derivan de la descripción del cuadro, en particular la descripción del árbol con clavos donde el ermitaño se equilibra en una posición propia del arte flamenco.[5] En el texto de Ruiz Gomar, aunque no se indica el porqué de su selección de pinturas ni se muestran los grabados modelo, sí se ofrece una apertura al simbolismo de los lienzos y se da inicio tácitamente a la discusión de la representatividad de la *Vita Antonii*.

En un tercer texto, de Fernando Rodríguez Miaja, se incluye al resto de las pinturas de la serie, a reserva de *San Onofre*, y se hace mención del conjunto de grabados que sirvieron como modelo.[6] Esto permite entender la correspondencia estilística entre los lienzos y los grabados. En el escrito de Rodríguez Miaja también se observan las fichas técnicas de casi todos los personajes. Existe, sin embargo, un lienzo, el de *San Elías*, que parece haber sido identificado incorrectamente, ya que su composición pictórica y grabado no coinciden. El grabado modelo lleva el nombre de «HELIAS», pero el lienzo muestra una imagen diferente. Ahora bien, después de consultar el catálogo del *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings,* puede notarse que la pintura llamada *San Elías* correspondería al grabado titulado *EVTHIMVS y THEOCTISTVS*,[7] es decir que el título correcto de ese lienzo es más bien *San Eutimio*. En el caso de la pintura de *Las tentaciones de Cristo*, el autor advierte que no hay un grabado modelo. Sin embargo, este sí existe y pertenece a Hieronymus Wierix.[8] La relevancia del texto de Fernando Rodríguez Miaja es la presentación casi completa de la serie, que introduce al lector a un marco conceptual del anacoretismo, no obstante las contradicciones originadas por la lectura de los semblantes. El estado físico de los ermitaños, expresado en sus rostros, se asocia a la debilidad producto de la penitencia, como si se pudiera omitir la evidente fortaleza muscular que también se observa en ellos y su clara convicción por la ascesis. Lo mismo pasa con las arrugas faciales,

4. Rogelio Ruiz Gomar: «La penitencia», en *Arte y mística del barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México-Conaculta-Departamento del Distrito Federal, México, 1994, p. 183.

5. Elsa M. Arroyo: *Cómo pintar a lo flamenco: El lenguaje pictórico de Maarten de Vos y su anclaje en la Nueva España,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p. 69.

6. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos,* Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 446.

7. Véase el grabado n.º 978. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700* (tomo xlvi). Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 70.

8. Véase el grabado n.º 398. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700* (tomo xlv), Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 151.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

que se interpretan como resultado de las privaciones y no como un elemento representativo de la edad ni como un efecto técnico producido por el trazo del pincel. Ambas interpretaciones son un problema claro de la lectura preiconográfica.[9] Asimismo, en dicho texto se considera que la mayoría de los lienzos emplean la proporción áurea, pero esto queda sin demostrarse por algún procedimiento geométrico.

El texto de Nelly Sigaut, titulado «El oficio de pintar»,[10] ofrece un acercamiento a las pinturas de los ermitaños por medio de una circunstancia contextual. Según la autora, el pintor José Juárez tuvo cierta interacción con Diego de Borgraf, a quien de nuevo se le atribuye la serie, por lo menos la obra de *San Heleno*. Luego de ciertos comentarios en torno a la trascendencia de las encomiendas y los pagos a pintores en la ciudad de Puebla por la elaboración de imágenes religiosas, Sigaut muestra el cuadro de *San Heleno* como ejemplo de la manufactura de Diego de Borgraf. Y si bien es cierto que se omiten aspectos iconográficos al respecto, en ese fragmento de su texto se resalta una de las principales condiciones de este tipo de imágenes: el comercio de la pintura por encargo, razón de esta serie de ermitaños realizada a petición de la orden de los hermanos hospitalarios.

En *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos xvii-xx* de Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez,[11] se asocian los temas de los lienzos a la serie de los santos ermitaños con temas relativos a los inicios de la Iglesia Católica y esto se ejemplifica con las pinturas de *San Jacobo*, *San Antonio* y *San Zoerardo*, este último con la equívoca denominación de *San Hilarión*. En este documento, se informa además del resguardo de las pinturas por los hermanos hospitalarios de Nuestra Señora de Belén. En este texto no se menciona la función de las imágenes, pero se indica que fue en 1881 cuando las pinturas pasaron al acervo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, al parecer por problemas económicos y cierre de la orden por las Leyes de Reforma.[12]

Ahora, la serie de los ermitaños, a excepción del lienzo de San Heleno, se encuentra en una sala de la exposición permanente del Museo Universitario «Casa de los muñecos» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP. Es necesario advertir, sin embargo, que la exhibición presenta aún ciertos errores: la inscripción en la parte baja de la pintura *San Quirino* es incorrecta, ya que el grabado de referencia, que sí muestra numerosas coincidencias for-

9. Erwin Panofsky: *El significado en las artes visuales,* Alianza, Madrid, 2000, p. 47.

10. Nelly Sigaut: «El Oficio de pintar», en *Recursos y discursos del arte de pintar,* Banamex/Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2002, p. 43.

11. Edmundo Merlo y Velia Morales: *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la Pinacoteca universitaria. Siglos xvii-xx*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, p. 57.

12. Josefina Muriel: *Hospitales de la nueva España. Fundaciones de los siglos xvii y xviii,* tomo ii, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Cruz Roja Mexicana, Puebla, 2015, p. 107.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

males con esta obra, presenta el nombre del anacoreta «QVIRIACO». Es posible que, desde mediados del siglo XVII se haya leído mal el grabado modelo. Otro error es la inversión de nombres entre la pintura de *San Fulgencio* que aparece con la inscripción *San Epifanio* y viceversa.

La última fuente de información sobre la serie es PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), un estudio iniciado en 2005 por la Universidad de California en Davis, en cuya galería digital número nueve, titulada «Los benditos anacoretas de Puebla», se comprueban las similitudes formales entre las pinturas y los grabados.[13] Sin embargo, en dicho acervo electrónico solo se muestra una de las dos versiones de los grabados de esa época, aquellos modelos en donde los personajes aparecen con aureola. Mientras que, en el catálogo del *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings,* las imágenes de esos mismos anacoretas se presentan sin aureola e invertidas en el sentido horizontal sin diferencias en la iconografía. En esa misma página, «What is a correspondence?», es muy relevante la información del contexto histórico de los grabadores y las aportaciones al grabado en el arte colonial.

## 3. Aspectos del monacato primitivo en la serie de los santos ermitaños

La estampa del anacoreta en las pinturas poblanas representa el monacato primitivo, que se integra por un ideal ascético. La penitencia, la generosidad y la templanza son cualidades indispensables para la interpretación pictórica. Este simbolismo, asociado a la dinámica de la vida espiritual del «hombre solitario»,[14] y al discurso iconográfico de la serie, se ilustra tanto en colonias anacoréticas como en escenas donde se aprecia el cenobitismo pacomiano. Este cenobitismo, derivado de las doctrinas San Pacomio, incluye prácticas de aislamiento y ascetismo corporal.[15] La idea de rectitud espiritual y el uso de la razón eran dos aspectos obligatorios para este tipo de personajes. Ellos ejercían, como se muestra, la *Vita Antonii* o vida de Antonio, considerado el primer anacoreta «en el sentido monástico».[16] Las pinturas y las biografías de estos individuos, como tema principal de las obras, apuntaban a la oración continua, al diálogo ininterrumpido con Dios, la práctica del silencio, el ayuno y la castidad. Por su parte, la representación del desierto, que en el plano geográfico alude a Egipto, es un lugar donde aparecen las pri-

13. «Los benditos anacoretas de Puebla», en Almerindo Ojeda: *pessca. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (galería 9). Universidad de California, Davis, 2005, (consultada el 1 de marzo de 2017). https://colonialart.org/essays

14. Antonio Rubial: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana,* 3, 1995, p. 335.

15. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones.* Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 47.

16. Walter Nigg: *El secreto de los monjes*. Dinor, San Sebastián, 1956, p. 34.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

meras figuras de monjes. En sentido teológico, el desierto significaba el inicio de la conversión, ruptura con el mal, y la disciplina de la *ascesis.*[17] Las figuras de una montaña, la palmera o la cueva son índice de la entrega absoluta a la fe.[18] Y las pruebas a vencer: el frío, los deseos carnales, la lujuria, la tristeza y el hambre, que además son procesos de purificación del alma. Sin embargo, el desierto no siempre se muestra, en su versión oriental, como un espacio árido de arenas y dunas, puesto que también se pinta en su sentido occidental, como un bosque o vergel. Aunadas a estos signos están las alusiones al pastor, al florecimiento del desierto a través de la sabiduría doctrinal y la vida eremítica.[19] La escenificación de la naturaleza como áreas boscosas y selváticas es un signo de contemplación, del *logos* de cada ser vivo como obra de Dios.[20] Asimismo, la presencia de los anacoretas en el bosque es una forma de aludir e imitar la estancia de Cristo en el desierto y un recordatorio de su doctrina. De ahí que la pintura de *Las tentaciones de Cristo* forme también parte de esta misma serie. En este sentido, el bosque no es un lugar de reposo, aunque varios de los ermitaños se muestren apacibles, contemplativos y en lectura. Las escenas buscan expresar reconciliación y conversión.[21] Un elemento que también permite el acercamiento al discurso pictórico de estas obras es sin duda la idea de *laura*, término que corresponde al sistema comunal de los anacoretas. La *laura,* –aldeas de ermitaños–,[22] parte de un trasfondo histórico. Los monjes perseguidos, se diseminan «entre la maleza» y habitan peñascos y barrancos.[23] De la hostilidad de estos espacios deriva el sentido de cooperación. Según fuentes diversas el desarrollo comunal de estos grupos se veía materializado en edificios compartidos y sencillas moradas individuales. En este tipo de ambientes la figura de autoridad era el higumeno por los *apotegmas*, la orientación de los cenobios y la reglamentación de la comunidad. No obstante, ciertos anacoretas salían de su *laura* de origen para realizar estancias intermitentes de reclusión en el desierto, representado como un bosque. Así pues, la serie de los santos ermitaños de Puebla muestra, como se verá en seguida, estas dos variantes compositivas: la vida en la *laura* y la estancia anacorética.

17. Noé Zevallos: *Espiritualidad del desierto. Espiritualidad de la inserción*. Indo-American Press Service, Bogotá 1981, p. 18.

18. Antonio Rubial: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», *Revista Historia Mexicana,* 3, 1995, p. 336.

19. Noé Zevallos: *Espiritualidad del desierto. Espiritualidad de la inserción,* Indo-American Press Service, Bogotá, 1981, p. 23.

20. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones.* Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 377.

21. Paul, Houyuet: *L'épreuve du desert.* Les Editions du Cerf, París, 1956, p. 9.

22. Antonio Rubial: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», *Revista Historia Mexicana,* 3, 1995, p. 337.

23. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones.* Editorial Católica, Madrid, 1974 p. 158.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

## 4. El trazo de los santos ermitaños de puebla

El primer grupo estilístico identificado dentro de la serie de los ermitaños la integran los cuadros de *San Ciriaco*, *San Epifanio*, *San Fulgencio* y *San Onofre*. Si bien la modalidad pictórica de este tiene correspondencias compositivas con el resto de la serie, sus diferencias medulares son la pincelada, la construcción de planos de profundidad, la paleta de color, la luminosidad y la inclusión de aves de diminuta escala; esto como ejemplo de las «técnicas indiciarias» de Giovanni Morelli que bien advierte Peter Burke en su texto.[24] El fondo, lo que se percibe en lontananza, está constituido por una secuencia de árboles, montañas, edificaciones, ríos y personajes, en términos de Rudolf Arnheim, gradientes de profundidad.[25] La variabilidad de la escala es muy clara, pero la tonalidad de los objetos es casi la misma: diversos tonos azules, grises y algunos ocres se repiten sin un aparente efecto lumínico sobre las superficies. Además, por lo general es escaso el uso del amarillo. En este grupo de lienzos no se puede hablar de un tercer y segundo plano, sino de una secuencia numerosa de objetos que generan la perspectiva, a la manera de la vista fáctica de las formas naturales.[26] Sin embargo, en las pinturas sí existe un primer plano donde se expone al personaje principal, y ciertas figuras arbóreas y rocosas que lo flanquean. Se observa también cómo el trazo del pincel produce variantes cromáticas poco marcadas en los rostros, se desvanece el valor tonal y la piel se representa suave; lo mismo pasa con la vestimenta de los personajes que se recrea con una vaga escala lumínica. De este grupo estilístico se derivará, más adelante, la discusión en torno a la atribución a Diego de Borgraf.

El segundo grupo de pinturas se reconoce por la definición del trazo, el orden espacial del color y la manera de establecer la superposición de planos en lontananza. Este está compuesto por los lienzos de *San Antonio Abad*, *San Apeles*, *San Arsenio*, *San Disibodo*, *San Eutimio*, *San Heleno*, *San Jacobo*, *San Zoerardo* y *Las tentaciones de Cristo*. En la parte media superior de cada una de estas obras se observa, si se hace un «examen de pequeños detalles»,[27] una marcada secuencia de planos para construir el horizonte natural en tonos azul claro y azul medio,[28] tan atenuados que llegan a transparentarse los picos más altos con la formación de las nubes en monocromas.[29] La escenificación de valles y montañas son representaciones características de ese modelo pictórico, sobre todo en escalas cromáticas derivadas del azul para dar una idea

24. Peter Burke: *Visto y no visto. Uso de la Imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 25.

25. Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001, p. 237.

26. Valeriano Bozal: *Mímesis: las imágenes y las cosas.*, Visor, Madrid, 1987, p. 22.

27. Peter Burke: *Visto y no visto. Uso de la Imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona, 2001, p. 40.

28. Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid, 2001, p. 237.

29. Ludwig Wittgenstein: *Observaciones sobre los colores,* Instituto de Investigaciones Filológicas/ Paidós, Barcelona, 1994, p. 5.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

de amplitud.[30] En este grupo de pinturas se observa la inclusión de un plano medio con tonos verdes, amarillos y ocres, que simula un efecto atenuado del color gracias a la distancia.[31] En este espacio se colocan personajes secundarios, ruinas, *lauras,* ríos y árboles. Se usa el trazo corto, secuenciado y muy definido para formar y dar brillo al contorno del follaje. En esta área, de menor dimensión a la anterior, en la que se usan matices intermedios entre la luminosidad y oscuridad,[32] se define al personaje secundario como integrante de una *laura* o como un solitario en penitencia, a través del simbolismo de distintos atributos colocados en la escena.[33] Enseguida está el primer plano con el sujeto principal, aquel que determina los temas del cuadro. Este plano por lo general está organizado en áreas diagonales con vegetales, rocas, edificios y ciertos escorzos a manera de luminarias secundarias.[34] La excepción es la pintura de *San Zoerardo*, solo por la verticalidad de las figuras. No obstante, esta zona principal, en el lienzo mencionado, se presenta a base de contrastes por la luminosidad proyectada sobre la vestimenta, el rostro, las secciones desnudas del cuerpo y algunos objetos indiciarios,[35] y su iluminación no siempre corresponde a la dirección de la luz natural.

Ahora bien, para comprobar la discutida autoría de Diego de Borgraf, estos grupos estilísticos se compararon con pinturas que sí están firmadas por dicho pintor y que aparecen publicadas en el texto de Fernando Rodríguez Miaja. Entre estas se encuentran *Cristo en el lagar*, *Transverberación de Santa Teresa*, *San Idelfonso y Santa Locadia*, *Visión de San Antonio de Padua*,[36] y otros cinco lienzos más que dan cuenta clara de la manufactura del pintor. Este acercamiento se realizó, según recomiendan Giovanni Morelli y Bernard Berenson, a las compatibilidades de la estructura pictórica. En este caso, rostros, manos, paisajes y vegetación fueron secciones que sí arrogaron un resultado de afinidad. En primera instancia esta se observó en la curvatura de las cejas, la concavidad de los espacios oculares, la convexidad de los ojos y la posición y forma de las pupilas. En segundo término se encontraron coincidencias en la prominencia del tabique nasal, y su redondez en la punta y los orificios nasales. En tercer lugar las constancias se dieron en la languidez de las manos, el grosor de los dedos y el contorno de las uñas. En última instancia se hallaron fuertes similitudes en la construcción de los paisajes, en la paleta de color, en los planos de profundidad, las texturas y la escala. Es decir, según Omar Calabrese, en los «estilemas del

30. Erwin Panofsky: *Perspectiva como forma simbólica,* Tusquets, México, 1995, p. 8.

31. Ernest Gombrich: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 1999, p. 195.

32. Johannes Pawlik: *Teoría del color,* Paidós, Barcelona, 1999, p. 17.

33. Erwin Panofsky: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 48.

34. Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador,* Alianza, Madrid, 2001, p. 311.

35. Ernst Gombrich: *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 69.

36. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 226.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

autor».[37] Por tal motivo, las pinturas de *San Ciriaco*, *San Epifanio*, *San Fulgencio* y *San Onofre* se pueden atribuir a Diego de Borgraf. Sin embargo, el segundo grupo estilístico de la serie no corresponde a la manufactura de este pintor y esto puede afirmarse después de analizar las diferencias en el trazo de las cejas, la forma en que se muestran la musculatura en las extremidades, la construcción del paisaje, la paleta de color y los planos de profundidad.

No obstante, y para comprobar las diferentes intervenciones en estas pinturas, es necesario atender a los rostros de la vanidad (en el cuadro de *San Antonio Abad*) y al de Jesús (en el lienzo de *Las tentaciones de Cristo*) porque ambos tienen el estilo pictórico de Diego de Borgraf: la forma de la vellosidad y la estructura fisonómica son muestra de ello. Se puede afirmar, entonces, que estas dos pinturas tienen dos intervenciones y una es probablemente de Borgraf. El rostro de Jesús en *Las tentaciones de Cristo* es casi igual a aquel personaje de armadura representado en la pintura de *San Idelfonso y Santa Leocadia*. Y, sin duda, el rostro de la vanidad, en el cuadro de *San Antonio Abad* corresponde a la estructura facial de la Virgen en la pintura de los *Depositorios de Santa Rosa de Lima*. Estas otras pinturas se muestran en el texto de Fernando Rodríguez Miaja.[38]

## 5. Aspectos biográficos de los santos ermitaños en la iconografía de los lienzos poblanos

El orden de aparición y la referencialidad de las pinturas y los grabados derivan de los estilos propuestos en la sección anterior. Se revisarán primero los tres lienzos asociados a Diego de Borgraf. Primero, la pintura *San Ciriaco*. A la figura de este anacoreta es conferida la atención de los enfermos. Además, es patrón de los exorcistas,[39] y por lo tanto suele estar acompañado de figuras demoníacas. Otras versiones se refieren a él como un hortelano que porta un libro, una espada o una palma. Esta referencia es la razón de los vegetales que aparecen en el grabado modelo al pie del personaje.[40] San Ciriaco está asociado al monacato siriaco que, a diferencia del monacato egipcio, se basaba en formas del ascetismo alejadas de cualquier manifestación de civilización como lo muestra esta pintura, en la que no se incluye ningún tipo de edificación. Sin embargo, en esta variante del monacato egipcio se advierte la oración continua bajo las inclemencias del clima, la desnudez, la estancia en cuevas, la compañía de animales y la alimentación a base de hierbas (figs. 1 y 2).

37. Omar Calabrese: *Cómo se lee una obra de arte,* Cátedra, Madrid, 2001, p. 19.

38. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos.* Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, pp. 280 y 324.

39. Mariano Monterrosa y Leticia Talavera: *Símbolos cristianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, pp. 225-226.

40. Véase el grabado n.º1003. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 74.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 1. Diego de Borgraf, *San Ciriaco*, mediados del siglo xvii, 150,5 x 89 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 2. Maarten de Vos, *Qviriaco*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

El lienzo de *San Epifanio* tiene vagas referencias simbólicas a la vida del personaje. En este caso solo se exponen aspectos asociados al discurso pictórico. Así pues, en esa imagen se muestra la comunidad anacorética a la que había entrado San Epifanio por orientación de su mentor, San Hilarión; también considerado como emblemático en el monacato de Palestina.[41] Por esta razón es posible que la figura del otro religioso, en la parte inferior izquierda de la composición, sea precisamente San Hilarión, quien se presenta tanto en esta pintura como en el grabado con semblante sereno y con una carga de vegetales en un balde y en los brazos.[42] Sin embargo, también existe la posibilidad de que ese personaje secundario aluda solo a la vida en la *laura* y no a San Hilarión. Ahora bien, la pintura sí muestra elementos que es necesario atender, como el hacha de mango al pie de un árbol, la fuente de agua que brota a un costado de la roca y las figuras de aves, al parecer golondrinas, que refieren, en ese orden, al Juicio final, a la sanación milagrosa de los enfermos y a los difuntos que abrían los ojos al Juicio final (figs. 3 y 4).[43]

Fig. 3. Diego de Borgraf, *San Epifanio*, mediados del siglo XVII, 153 x 79 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

41. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones,* Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 154.

42. Véase el grabado n.º1000. D. de Hoop Scheffer (1995): *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 74.

43. Hans Biedermann: *Diccionario de símbolos,* Paidós, Barcelona, 1989, p. 220.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 4. Maarten de Vos, *Epiphanivs*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

El lienzo de *San Fulgencio*, que vivía en la región de Cartago, lo muestra en una etapa posterior a su estancia en el monasterio de Byzacena, donde es nombrado obispo de Ruspe, al parecer en el año 508.[44] Sin embargo, la pintura y el grabado modelo se asocian más bien a otro momento de su vida, el destierro de la isla de Cerdeña,[45] que aparece sugerido por las figuras en lontananza de otros obispos que desembarcan a causa del arrianismo del rey Thrasimundo. Así, la escena detrás del personaje refiere al espectador a su llegada a la isla de Cagliari, lo que se nota por la presencia de diversas barcas con más individuos en su interior, algunos ya de pie sobre la orilla. Un elemento importante es la urna con las cenizas de San Agustín,[46] cuyos salmos inspiran a San Fulgencio a seguir una vida eremítica. La escena dentro de la cueva con un religioso de tonsura y un pequeño altar con la Virgen María recuerdan, por la posición y los personajes *in situ*, a la lactación de San Agustín, como símbolo de la «negación al erotismo»,[47] asociación hasta cierto punto lógica en función de ese discurso pictórico de la serie (figs. 5 y 6).

En el lienzo de *San Onofre* se observa también a un anacoreta pacomiano que, a diferencia de los demás personajes de la misma serie, está casi desnudo.[48] Dicha situación permite asociar a la pintura con dos ideas muy relevantes de la

44. Vera Schauber: *Diccionario ilustrado de los santos.* Grijalbo, Barcelona, 2001, p. 46.

45. Véase el grabado n.º 999. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in co-operation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 73.

46. Mariano Monterrosa y Leticia Talavera: *Símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, p. 256.

47. Louis Cardaillac: «Erotismo y Santidad», en *Intersticios sociales,* 3, 2012, p. 19.

48. Véase en grabado n.º 991. D. de Hoop Scheffer (1995): *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in co-operation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 72.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 5. Diego de Borgraf, *San Fulgencio*, mediados del siglo XVII, 150 x 82 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 6. Maarten de Vos, *Fvlgentivs*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

ascesis de renuncia: la humildad y la pobreza, que son referidas como un ejercicio de la desnudez.[49] En efecto, de entre los atributos más importantes de San Onofre están la falda de hojas de palmera, la barba y el cabello que se representa largo y hasta el suelo.[50] A reserva de otros datos asociados a la infancia y la juventud de este personaje, la pintura y el grabado sí muestran una palmera, símbolo del inicio de su estancia en el desierto eremítico.[51] San Onofre también es identificado con una cueva (celda de oración), una corona y un cetro –por su condición inicial de noble «hijo de un príncipe etíope»–,[52] una hostia sobre un plato y un bule (figs. 7 y 8).[53]

Fig. 7. Diego de Borgraf, *San Onofre*, mediados del siglo xvii, 155 x 77 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

49. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones,* Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 119.

50. Mariano Monterrosa y Leticia Talavera: *Símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, p. 312.

51. Antonio Rubial: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana,* 3, 1995, p. 337.

52. Louis Réau: *Iconografía del arte cristiano,* tomo ii, El Serbal, Barcelona, 2006, p. 478.

53. Ferrando Roig: *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950, p. 221.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 8. Maarten de Vos, *Onofrivs*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

La pintura de *San Antonio Abad* representa, según una lectura iconológica,[54] una etapa posterior a su noviciado, periodo en el que se traslada al desierto, a una necrópolis, para continuar con la asiduidad de la oración y el enfrentamiento con los demonios. Por ello las ruinas y la presencia de figuras aladas, horrores que pretendían debilitar la fe del anacoreta. Este óleo alude a la segunda ascesis de San Antonio, que termina cuando Dios es testigo de su inalterabilidad ante el martirio de la vanidad, una mujer semidesnuda, con un espejo en mano, y otros demonios. Entre el grabado de referencia[55] y la pintura de *San Antonio Abad* existen ciertas diferencias: la incorporación de un número mayor de seres reptantes, cráneos, con formas de aves y la presencia de un cerdo, que no es un demonio, sino un atributo de benevolencia (figs. 9 y 10).

En la pintura de *San Apeles* aparece el yunque y el hacha, elementos que distinguen al personaje caracterizado por la destreza en la manipulación de los metales, por eso también, el fogón al centro del lienzo. San Apeles se representa en una comunidad anacorética, una *laura*, por las edificaciones, una de estas con escrituras bíblicas y la imagen de Cristo resucitado. San Apeles, en italiano Apollo,[56] recuerda el ejemplo de *apa* Apolo, un anacoreta que, después de una larga estancia en el desierto, dirigió una congregación de solitarios en

54. Erwin Panofsky: *El significado en las artes visuales* Alianza, p. 47.

55. Véase el grabado n.º 966. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700* (tomo XLVI), Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 68.

56. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 464.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 9. Atribuido al taller de Diego de Borgraf (solo el personaje de la Vanidad es autoría de Diego de Borgraf). *San Antonio Abad*, mediados del siglo xvii, 151 x 78 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 10. Maarten de Vos, *Antonivs*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Egipto, donde era buscado y considerado como maestro espiritual.[57] Desde el grabado modelo no se aprecian incorporaciones iconográficas (figs. 11 y 12).[58]

La pintura de *San Arsenio*, a pesar de su aislamiento, simboliza a otro de esos maestros célebres en las comunidades anacoréticas egipcias por sus *apotegmas* y su buen trato a los enfermos y los individuos con malformaciones. La estera que, como soporte tejido, antecede al personaje en ambas representaciones es un elemento iconográfico mencionado en su biografía. Con ella se hace alusión a sus hábitos de lectura.[59] La figura de los libros alude a su

Fig. 11. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Apeles*, mediados del siglo XVII, 140 x 71 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

57. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 69.

58. Véase el grabado n.º 981. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700* (tomo XLVI), Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 70.

59. Vera Schauber (2001): *Diccionario ilustrado de los santos,* Grijalbo, Barcelona, 2001, p. 46.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 12. Maarten de Vos, *Apelles*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

sabiduría y no a la posesión material, vista como un «lujo culpable».[60] Los personajes del fondo no tienen un sentido específico, porque son referencias a los contactos de San Arsenio con otras comunidades anacoréticas. En esta pintura no se observaban incorporaciones desde el grabado modelo (figs. 13 y 14).[61]

El óleo de *San Disibodo* muestra una *laura* constituida por celdas individuales a la manera de las chozas rústicas. Las fuentes indican que él era un presbítero y diocesano irlandés; se advierte además que, en Alemania, San Disibodo funda un monasterio que llevaría el nombre de Disobondenberg o «montaña de Disibodo». Es posible que esa abadía y el río Nahe sean las figuras del tercer plano, en azul claro. Se dice que este ermitaño llevó una vida de exclusión como autoridad vicaria en una comunidad anacorética.[62] Y es justo este término –«vicaria»– el que se asocia con la flor blanca que está al pie del personaje, detalle que aparece solo en la pintura. La vestimenta en dos tonos –uno de tales en rojo– y el sombrero ancho indican su condición de jerarca dentro de la Iglesia. Evidentemente, este tipo de telas no concuerda del todo con la túnica rudimentaria de los anacoretas penitentes. Por otro lado, el arroyo representado en la parte baja del grabado no se incorpora al lienzo (figs. 15 y 16).[63]

60. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 66.

61. Véase el grabado n.º 1006. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995. p. 75.

62. Vera Schauber: *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, p. 158.

63. Véase el grabado n.º 1022. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 77.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 13. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Arsenio*, mediados del siglo XVII, 148 x 78,5 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 14. Maarten de Vos, *Arsenivs*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 15. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Disibodo*, mediados del siglo xvii, 152 x 76 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 16. Maarten de Vos, *Disibode*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

La pintura de *San Eutimio* debe de entenderse con la presencia de San Teoctisto, que se presenta en la parte baja izquierda. Este fue el higumeno de la *laura* de San Eutimio, como lo indica además el grabado modelo donde aparecen estos dos anacoretas, uno dentro de una cueva y otro cerca de las *monasterias*. Este personaje, junto con San Teoctisto, se instala primero en una *laura* en las cercanías de Jerusalén.[64] Al parecer esa es la ciudad representada al fondo de ambas imágenes. Después, San Eutimio se resguarda en oración en la gruta de Dabor, aspecto que sí se observa en el grabado y en la pintura (figs. 17 y 18).[65]

La pintura y el grabado de San Heleno escenifican una estancia en la l*aura,* donde resalta una *monasteria* deteriorada con algunos objetos religiosos, y en segundo plano una choza más en forma circular con otro personaje en lectura. No hay referencias iconográficas a zonas pobladas en la cercanía. Rodríguez

Fig. 17. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Eutimio*, mediados del siglo XVII, 149 x 75 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

64. Vera Schauber: *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, pp. 71 y 192.

65. Véase el grabado n.º 978. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam. 1995, p. 70.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 18. Maarten de Vos, *Tvthimivs -Theoctistvs*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

Miaja aclara que este personaje puede ser llamado Hellan de Cornwall, sacerdote de origen irlandés.[66] Si esa postura es válida entonces dicho lienzo representaría una versión del denominado «martirio blanco». Según Philip Hughes el martirio blanco era una versión del monacato egipcio que hacía hincapié en las sanciones de la penitencia. De ahí la estricta exclusión mostrada en la imagen.[67] Sin embargo, esta interpretación está aún en entredicho porque ni la pintura de *San Heleno* ni el grabado muestran más elementos iconográficos que comprueben su origen histórico. El arroyo representado en el grabado es poco perceptible en la pintura (figs. 19 y 20).[68]

El lienzo de *San Jacobo* muestra a un anacoreta pacomiano hincado fuera de una cueva, que hace referencia a las celdas de oración individuales. El personaje, en actitud contemplativa, asociado a los anacoretas ermitaños de la Tebaida,[69] se posa frente a una tumba en la que hay restos humanos al descubierto, símbolo de muerte «por la fe».[70] Pero, esto no apunta al deceso de un individuo en particular, sino a la ascesis de renuncia, que consistía en despojarse de bienes materiales y rechazar las costumbres y las afecciones del «espíritu y la carne». En la enseñanza del monacato primitivo se debía entender a la vida ascética como un fallecimiento y es posible que, por esa razón, se

66. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Puebla: Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, 2001, p. 510.

67. Philip Hughes: *Síntesis de la Historia de la Iglesia.* Herder, Barcelona, 1981, p. 88.

68. Véase el grabado n.º 974. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 69.

69. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos,* Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 490.

70. Antonio Rubial: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana,* 3, 1995, p. 335.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 19. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Heleno*, mediados del siglo XVII, Colección particular Martínez Navarrete

Fig. 20. Maarten de Vos, *Helenvm*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

haya incorporado el esqueleto a algunas de estas obras.[71] Ahora, si San Jacobo está ligado a un crimen por circunstancias románticas, como indica Fernando Rodríguez,[72] entonces esta puede ser una representación de los anacoretas coptos, aquellos individuos arrepentidos por «un pasado nada edificante».[73] De ahí también el sentido de la ascesis de renuncia. No hay incorporaciones iconográficas desde el grabado (figs. 21 y 22).[74]

La pintura y grabado de *San Zoerardo* presentan, al parecer, su exclusión en las cercanías de la actual ciudad de Skalka, que fue posterior a las misiones que realizó en Silesia, región central de Polonia. San Zoerardo es representado

Fig. 21. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Jacobo*, mediados del siglo xvii, 147,5 x 72 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

71. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones*, Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 117.

72. Fernando Rodríguez Miaja: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, p. 490.

73. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones,* Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 67.

74. Véase el grabado n.º 1001. D. de Hoop Scheffe: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 74.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 22. Maarten de Vos, *Jacobe*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

en descanso, con la espalda recta, sin movimiento y con un soporte circular de piedras alrededor de su cabeza. Su figura aparece equilibrada en la concavidad de un árbol atravesado por clavos. En la parte baja izquierda, tanto de la pintura como del grabado, se muestran un cesto y algunos frutos. Estos elementos iconográficos recuerdan de manera simbólica la dieta de nueces[75] y la modesta cosecha que recogían los anacoretas en sus huertas.[76] Esta pintura no muestra incorporaciones iconográficas desde el grabado (figs. 23 y 24).[77]

La pintura de *Las tentaciones de Cristo* y su grabado correspondiente ilustran el pasaje bíblico narrado en el evangelio de San Mateo,[78]en cuyo texto se explica cómo el diablo pidió a Cristo convertir una piedra en pan. Es de resaltar que la figura del diablo, solo en la pintura, está vestida como religioso y se la representa con cuernos y con un gesto endurecido, a diferencia de lo que ocurre en el grabado, cuyo demonio es simplemente un religioso, sin ningún otro aspecto formal que sobresalga. La segunda de las tentaciones se observa en el centro a la derecha de la composición. Se trata del momento en el que se propone a Jesús tirarse al vacío desde lo alto de un edificio. La tercera tentación se ilustra en el último plano. Sus personajes aparecen en la punta de una montaña, espacio donde se ofrecen a Jesús todas las riquezas.[79] Ahora bien, el grabado modelo presenta ciertas diferencias. Sobre las nubes, un séquito de ángeles atestigua las tentaciones, y otras dos escenas más que no se incorporan en la pintura (figs. 25 y 26).

75. Vera Schauber: *Diccionario ilustrado de los santos*, Grijalbo, Barcelona, 2001, p. 773.

76. Colombás García: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones,* Editorial Católica, Madrid, 1974, p. 72.

77. Véase el grabado n.º 1018. D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700* tomo XLVI, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, 1995, p. 77.

78. Paul Houyuet: *L'épreuve de Jésus au désert,* Du Cerf, París, 1956, p. 14.

79. Jacques Dupont: *Les tentations de Jésus au désert,* Declée de Brouwer, Bélgica, pp. 13-18.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 23. Atribuido al taller de Diego de Borgraf, *San Zoerardo*, mediados del siglo xvii, 145 x 69,5 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 24. Maarten de Vos, *Zoerarde*, siglo xvi, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Fig. 26. Atribuido al taller de Diego de Borgraf (solo la figura de Cristo es autoría de Diego de Borgraf), *Tentaciones de Cristo*, mediados del siglo XVII, 151 x 78 aprox., Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla, México

Fig. 26. Maarten de Vos, *Tentat Chirstum damon*, siglo XVI, 21,5 x 17,5 aprox.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

## 6. Conclusión

Uno de los aspectos por discutir aún es la proporción áurea de las pinturas que, según explica Fernando Rodríguez Miaja, podrían aclarar las diferencias en la manufactura de los lienzos; sobre todo por el modo de construir el espacio pictórico. No obstante, se requiere de un esquema geométrico para comprobar si el sistema de proporción es áurico, armónico y subarmónico, según explica Pablo Tosto, a través de su aportación al estudio de las artes. No obstante, el análisis de la proporción en las pinturas podría explicar solo cierta estrategia en la conformación de esta serie; puesto que, a pesar de la existencia de una estructura geométrica organizada en secciones armónicas, en el espacio pictórico pueden intervenir varias manos, lo que hace poco relevante a dicho procedimiento analítico.

Por otra parte, el nombre de los anacoretas es otro aspecto pictórico aún por revisar, ya que su inclusión, en la parte baja de los cuadros, fue un detalle que pretendía favorecer la identificación. Sin embargo, los nombres no aparecen en toda la serie, solo en algunos casos, con hasta tres modalidades caligráficas diferentes, lo que también indica la intervención de varias personas. Estas variantes de letras no tienen correspondencias con los grupos estilísticos que se han descrito. El modelo más común es el trazo con serifas e inclinación a la derecha, como es el caso de *San Apeles*, *San Epifanio*, *San Fulgencio*, *San Jacobo* y *San Onofre*. En el segundo y tercer modelo de letra se resalta un trazo sin serifas y otro con una línea de ejecución muy torpe. Estos corresponden a las pinturas de *San Ciriaco* y *San Antonio Abad* respectivamente. Ahora bien, existe la posibilidad de que se hayan insertado los nombres de los anacoretas en un momento posterior a la elaboración de los lienzos y se haya hecho solo en aquellos personajes cuyo nombre propiciara algún problema de identificación por la posible ausencia del grabado modelo. En este sentido, es importante advertir que el tipo de letra no sirvió para comprobar la autoría de Diego de Borgraf porque las cualidades formales de la firma de dicho pintor eran muy diferentes, como bien lo muestra el citado texto de Fernando Rodríguez. Esto indica una posterior inclusión del nombre y la posibilidad de la pérdida de los grabados al momento de rotular las pinturas. Ahora bien, el nombre del anacoreta no es un equivalente de una firma ni una referencia a la autoría de las obras, según explica Clara Bargellini en su estudio de pintores novohispanos. Se trata solamente de un reforzador secundario que identifica al personaje en escena.

Por otro lado, no se tiene dato de la existencia de otra serie de ermitaños en México, a reserva de aquella recopilada por PESSCA, en cuya galería ocho, «Los benditos anacoretas de Cuzco», se muestra otra serie de pinturas basadas en los grabados de Maarten de Vos. Entre estas se encuentran, a diferencia de lo que sucede en la serie la poblana, algunos personajes femeninos: San Malchus, San Juan el ermitaño, San Venerius, San Landelinus, San Hilarión, San Paternus, San Piamón, San Macario de Alejandría, San Copres, San Juan

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Evangelista, Sara Mochata, San Eulogio, Pelagia de Antoquia, Suatacopius y San Wendolino. Ninguno de estos temas coincide con los anacoretas de Puebla, inclusive los formatos de las pinturas son distintos. Se trata de cuadros horizontales, como los grabados modelo. Esto abre la posibilidad de una distribución disímil de los grabados en América Latina. Tal vez los libros que contenían estas imágenes no fueron divulgados de la misma manera, por ello la existencia de algunos ejemplares solo en ciertas zonas.

## Bibliografía


Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador,* Alianza, Madrid, 2001

Arroyo Lemus, Elsa Minerva: *Cómo pintar a los flamenco: El lenguaje pictórico de Martín deVoz y su anclaje en la Nueva España,* Tesis doctoral, unam, México, 2015

Bargellini, Clara: «Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos», en *El Proceso creativo: xxvi Coloquio Internacional de Historia del Arte,* unam-iie, México, 2006, pp. 203-222.

Biedermann, Hans: *Diccionario de símbolos,* Paidós, Barcelona, 2004.

Bozal, Valeriano: *Mímesis: las imágenes y las cosas,* Visor, Madrid, 1987.

Burke, Peter: *Visto y no visto. Uso de la imagen como documento histórico,* Crítica, Barcelona, 2001.

Calabrese, Omar: *Cómo se lee una obra de arte,* Cátedra, Madrid, 2001.

Cardaillac, Louis: «Erotismo y Santidad», en *Intersticios sociales*, 3, 2012, pp. 1-31.

Colobás García, M.: *El monacato primitivo. Hombres, Hechos, Costumbres, Instituciones,* Editorial Católica, Madrid, 1974.

D. de Hoop Scheffer: *Hollstein´s Duch and Flemish Etchings. Engravins and woodcuts 1450-1700,* tomo xlvi, Sound and Vision Interactive Rotterdam/Netherlands in cooperation with the Rijks Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, Ámsterdam, tomos xlv y xlvi, 1995.

De la maza, Francisco: *El pintor Martín de Vos en México,* unam-iie, México, 1971

Dupont, Jacques: *Les tentations de Jésus au désert,* Desclée de Brouwer, Bélgica, 1968.

Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los santos,* Omega, Barcelona, 1950.

Gombrich, Ernst: *Arte, percepción y realidad,* Paidós, Barcelona, 2003.

— *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas,* Debate, Madrid, 1999.

— *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual,* fce, México, 1999.

Hughes, Philip: *Síntesis de la historia de la iglesia,* Herder, Barcelona, 1981.

Houyuet, Paul: *L'épreuve de Jésus au désert,* Du Cerf, París, 1956.

Merlo Eduardo y Morales Velia: *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la Pinacoteca Universitaria. Siglos xvii-xx,* buap, Puebla, 2002.

Monterrosa Mariano y Talavera Leticia: *Símbolos cristianos,* inah, México, 2004.

Muriel Josefina: *Hospitales de la Nueva España. Fundaciones de los siglos* xvii *y* xviii, Tomo ii, unam-iih-Cruz Roja Mexicana, México, 2015.

Nigg, Walter: *El secreto de los monjes,* Dinor, San Sebastián, 1956.

Ojeda, Almerindo (dir.): «Los benditos anacoretas de Puebla», *pessca. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*, Galería 9, Universidad de California, Davis, 2005, (consultada el 1 de marzo de 2017). https://colonialart.org/essays

Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales,* Alianza, Madrid, 2000.

— *Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, México, 1995.

Pawlik, Johannes: *Teoría del color,* Paidós, Barcelona, 1999.

Réau, Louis: *Iconografía del arte cristiano,* Del Serbal, Barcelona, 2006


ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

Rodríguez Miaja, Fernando: *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos,* Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001.
Ruiz Gomar, Rogelio: «La penitencia», en *Arte y mística del barroco*, unam-Conaculta-ddf, México, 1994, pp. 183-207.
Rubial, Antonio: «Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España», en *Revista Historia Mexicana,* 3, 1995, pp. 335-383
Sigaut, Nelly: «El oficio de pintar». En *Recursos y discursos del arte de pintar*, Banamex-Patronato del Museo Nacional de Arte-unam-iie-Conaculta-inba, México, 2002, pp. 43-66.
Tosto, Pablo: *Composición áurea en las artes plásticas,* Hachette, México, 1998.
Tovar y de Tersa, Guillermo: *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas,* Tomo i, Fundación Cultural Bancomer, México, 1995.
Schauber, Vera: *Diccionario ilustrado de los santos*, Barcelona, 2001.
Wittgenstein, Ludwig: *Observaciones sobre los colores,* Paidós, Barcelona, 1994.
Zevallos, Noé: *Espiritualidad del desierto. Espiritualidad de la inserción,* Bogotá, 1981.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.2

# Cardinal-Infante Ferdinand of Austria's Triumphal Entry into Ghent. *Triumphalis introitus ferdinandi*[1]

# *La entrada triunfal del Cardenal Infante en Gante: Triumphalis introitus ferdinandi*

Isabel Mª Lloret Sos
Universidad Jaume I

Recibido: 08/05/2018 Evaluado: 18/06/2018 Aprobado: 18/10/2018

Abstract: This article examines the significance of the Cardinal-Infante Ferdinand of Austria's *Joyeuse Entrée* into Ghent. He made a number of triumphal entries all around the territory as governor of the Netherlands after his victory in Nördlingen. One of the most brilliant of these entries took place in the city of Ghent, on January 26th, 1635. This entry is fully described about in the book, *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis S.R.E. Cardinalis Triumphalis introitus in Flandriae Metropolim Gandavum.* The author was the Jesuit Guilielmo Becano. It was printed in Antwerp in 1636 by the printing press of Ioannis Meursi. In it, Ferdinand is linked to classical characters from mythology, while his great-grandfather Emperor Charles v, his is presented as the young ruler's *Speculum Principis*.

1. This article is part of my doctoral research on Cardinal-Infante Ferdinand of Austria, in which Víctor Mínguez Cornelles collaborated. Thanks to him, we were able to access the reserved books at the National Library of Spain and read this book. It has yet to be digitalized. The book's full name is: *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis. Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandauum auctore Guilielmo Becano*. Published in Antwerp in 1636, by Ioannes Meursi press, the book, hereinafter referred to as *Triumphalis Introitus Ferdinandi,* is printed on vellum.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Keywords: *Joyeuse Entrée*, Cardinal-Infante, Nördlingen, Ghent, triumphal arches.

Resumen: En este artículo nos acercaremos al significado de la *Joyeuse Entrée* gantesa del Cardenal Infante Don Fernando de Austria. Como gobernador de los Países Bajos y tras su victoria en Nördlingen, realizó diferentes entradas triunfales por todo el territorio. Una de las más brillantes fue la que le dedicó la ciudad de Gante el 26 de enero de 1635. Esta entrada está recogida en el libro *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis S.R.E. Cardinalis Triumphalis introitus in Flandriae Metropolim Gandavum.* Su autor fue el jesuita Guilielmo Becano. Fue editado en Amberes en el año 1636 por la imprenta Ioannis Meursi. En ella, Don Fernando se vinculó con personajes de la mitología clásica, mientras que el Emperador Carlos v, su bisabuelo, se convirtió en *Speculum Principis*, del joven gobernante.

Palabras clave: *Joyeuse Entrée*, Cardenal Infante, Nördlingen, Gante, arcos triunfales

## Introduction

In order to study triumphal entries in the Low Countries, we must be aware that they were manifested differently from other events like them around ancient Europe. When we refer to these events, we are in fact talking about a kind of deal or a contract, known as the *Blijde Inkomst*. The practice originated in 1356 with Wenceslao and Joana of Brabante, and it has been referred to in French as *Joyeuse Entrée* and in Latin as *Laetus Introitus*.[2] The *Blijde Inkomst* or *Joyeuse Entrée* means a contract between the new sovereign and the village. It is a joyful enactment of this political event. This celebration is based on mu-

2. Each city was linked to the Prince through different privileges. The most famous was the *Blijde Inkomst*, originated in 1356 by Wenceslao and Joana of Brabante. A number of kinds of freedoms are stipulated in it. Edmond Poullet (ed.): *Historie de La Joyeuse-Entrée de Brabant. Et de Ses Origines*. Kessinger Publishing, Brussels, 1863, p. 52-63; Ria Van Bragt: "De Blidje Inkomst van de hertojen van Brabant Johanna en Wenceslas", in Van Bragt, Ría (ed.): xiii van Wetenschappelijke Bijdragenuitgegeven door de Belgische afdeling van de internationale commissie voor de geschiedenis van standen en landen. 2º ed. Nauwelaerts: Leuven, 1956, p. 1-142. http://cort.as/-C107 (1-V-2017)] p. 7; Miguel Ángel Echevarría: *Flandes y la Monarquía Hispánica. 1500-1713.* Sílex, Madrid, 1998, p. 27; Peter Davidson, Adriaan Van Der Weel: "Introduction: The entry of archduke Ernst into Antwerp in 1594 in context", in Mulryne, J.r.; Helen Watanabe-O'kelly; Margaret Shewring (eds.): *Europa Triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe.* 2 vols. Ashgate Publishing Limited, London, 2004, vol. i, p. 493; Tamar Cholcman: *Art on paper: Ephemeral art in the Low Countries. The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*. Brepols, Belgium, 2014, p. 18.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

tual aid and good will between them, and the agreement is signed with the aim of respecting the citizens'freedom.[3]

The Eighty Years'War began in 1568, because of the breaching of the *Blijde Inkomst* by Philip II, although he had sworn to abide by it during his journey to the Low Countries in 1549. There was a brief respite from the war, the Twelve Years' truce, from 1609 to 1621, thanks to the negotiations between the new sovereigns, the Archduke Albert and the Archduchess Isabelle. In 1618, the war resumed with greater ferocity. It was then called the Thirty Years' War, and it ended with the Munster and Osnabrück treaties on October 24, 1648. It was the end of the Habsburg Empire throughout Europe.[4]

In 1622, when the Archduke Albert died, the Count-Duke of Olivares and Philip IV needed to name a new governor of the Low Countries, because of the Archduke's offspring. At that moment, the idea of sending Philip IV's youngest brother, Cardinal-Infante Ferdinand of Austria, was proposed. His nomination would be delayed several years, but his journey to the Low Countries would begin on April 12, 1632, as recorded by Diego de Aedo y Gallart.[5]

Fernando of Austria was born in El Escorial on Saturday, May 16, 1609. He was the last son of King Philip III and Margaret of Austria. He was named Archbishop of Toledo on March 11, 1619 and Cardinal on July 29. From that moment on, he was referred to as Cardinal-Infante Ferdinand of Austria. He was only eleven years old at the time. He was a very optimistic person, and he became an expert tactician, as he would prove at the battle of Nördlingen and throughout his military campaign as governor of the Low Countries. In this respect, he was much like his ancestors Ferdinand the Catholic King, Maximilian I and Charles V.[6] He had a short but glory-filled life and died when he was 32 years old, on November 9, 1641.[7]

---

3. Bernardo José García García: "El cortejo procesión", in José María Díez Borque (curator): *Teatro y Fiesta del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias.* (Held in Seville: Los Reales Alcázares from 11-4-2003 to 22-6-2003). seacex, Madrid, 2003, p. 18.

4. Futher information in Miguel Ángel Echevarría *Flandes y la Monarquía Hispánica, 1629-1648* (Córdoba, 2006); Fernando Negredo del Cerro: *The Thirty Years War* (Madrid, 2016).

5. We must name two important sources. They are Diego Gallart's two prints. In both of them, Gallart documented Cardinal-Infante's famous trip to the Low Countries, from 1632 when they set off from Madrid to 1634 when they reached Brussels. Their titles are: *Viaje del Infante Cardenal Don Fernando de Austria*, printed in 1634 in Barcelona, by the Cormellas press, and *Viaje sucessos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria*, printed in 1637 in Madrid by the Imprenta del Reino. Further information: Alicia Esteban Estríngana: "Los Estados de Flandes en el futuro político de los infantes: La designación del Cardenal Infante Don Fernando para la lugartenencia real de Bruselas", in José Martínez Millán; José Eloy Hortal Muñoz (eds.): *La Corte de Felipe IV (1621-1665) Reconfiguración de la Monarquía Católica*, 3 vols., Ed. Polifemo, Madrid, 2015, tome 1, vol. 3, p. 1615-1653.; Birgit Houben: "La Casa del Cardenal Infante Don Fernando de Austria (1620-1641)", in José Martínez Millán; José Eloy Hortal Muñoz: *La Corte de Felipe IV (1621-1665) Reconfiguración de la Monarquía Católica,* 3 vols., Ed. Polifemo, Madrid, p. 1679-1704.

6. Quintín Aldea Vaquero: *España y Europa en el siglo* XVII*. Correspondencia de Saavedra Fajardo. El Cardenal Infante en el imposible camino de Flandes. 1633-1634,* 2 Vols, csic, Madrid, 2008, vol. 1 pp. 2-17.

7. René Vermier, 2006, p. 261; Miguel Ángel Echevarría: *Flandes y la Monarquía Hispánica. 1500-1713,* p. 329.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Our approach to this research into the *Joyeuse Entrée* in Ghent has taken as its focal point the festival book *Triumphalis Introitus Ferdinandi* (Antwerp, 1636). For the purposes of collecting background information on the topic, it was highly beneficial to read the Domien Rogge's publication *Les Arcs de Triomphe de la Joyeuse Entrée de 1636* (Ghent, 1925).[8] This book features a huge amount of research into the arches paintings, which are housed in museums throughout the Low Countries. Carl Van de Velde and Hans Vlieghe's text *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinaal-Infant* (Ghent, 1969) provides us with epistolary documentation in the form of communication between Ghent magistrates and the architect who designed the arches, François Francart. Melchior de Somer was another person who helped in the building of these temporary structures. The letters tell us about the payment to the architect.[9] All the documentation also reveals information about the preparations for the event that took place starting on December 6, 1634, the day when the magistrates first wrote to Francart so he could begin making his sketches.[10]

It is important to mention two festival books printed for this event. The first is *Pius in Patriam Conatus Triumphalis, Pro Auspicali Introitu Serenissimi Principis Ferdinandi Austraci S.R.E. Cardinalis, Infantis Hispann*, written in Latin and in Dutch, by the writers Iustus Harduinus and David Lindanus (Antwerp, 1635). This book tells us about the program of events.[11] There is a second book, a poetry collection written by Sidronij Hosschij in honor of Ferdinand of Austria, from which poems were sung during the event. It was printed by Plantin. The book is entitled *Serenissimo Ferdinando Hispaniarum Infanti S.R.E. Cardinal Pro Philippo IV. Belgicae et Burgundiae gubernatori Militae Regiae Archistratego Gandae Vota* (Antwerp, 1635). Additionally, in order to contextualize this study of the meaning of the entry into Ghent, we have chosen to compare it with other Triumphal Entries by the Austria Family in the Low Countries.

8. In the publication by Roggen Domien, *Diarie des choses arrivées à la Cour de Bruxelles depuis la fin de l'an 1633 après la mort de l'infante Isabel jusques à l'an 1636, escrit par Messire Philippe Chifflet, prieur de Bellefontaine*, in the Besançon municipal Library. This study presents some relevant facts about the entry, including the street decorations and the visits paid to locals by the new Prince while he was in Ghent after his triumphal entry. Domien Roggen: *Les Arcs de triomphe de la Joyeuse Entrée de 1635 et leur décoration picturales.* W. Siffer, Ghent, 1925, p. 24-27.

9. Melchior de Somer was one of the people who helped to build Brussels Town Hall. This building was designed by Wenceslao Coebergher. Antonio Bermejo Herreros*: Recuerdos españoles en Flandes: Bélgica, zona valona con región alemana y gran ducado de Luxemburgo,* 3 vols. Visión libros, Madrid, 2007, vol. 1. p. 254.

10. Carl Van De Velde; Hans Vlieghe: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* Museum Abdij van de Bijloke, Ghent, 1969, p. 102-118.

11. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 102.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

## Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandavum

The *Triumphalis Introitus* in Ghent occurred on January 28, 1635 at about two o'clock in the afternoon. The event was written about by the Jesuit Guilielmo Becano under the title *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis S.R.E. Cardinalis Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gaudavum*, a volume that was printed by Ioannis Meursi (Antwerp, 1636). François Francart[12] made a number of temporary arches and structures for the purposes of the event, which was organized by the Jesuit College.[13] They were responsible for conducting research into emblems, allegories and classical Humanism to build the image of the victor of the battle of Nördlingen, and to link him to Emperor Charles v, born in Ghent.

### *Joyeusse Entrée*

Ghent's *Joyeuse Entrée* was marked by the construction of triumphal arches, and by *naumachia*, statues, stages, music and fireworks. We have divided the event into three parts due to two important aspects. On one hand, we have the medieval tradition of Triumphal Entries found throughout the Low Countries, consisting of an allegoric dialogue between the new governor and the village. On the other hand, the old city's traditions merged with some humanistic aspects of Roman Empire, without representing a departure from the main concept of this sort of event, the power of the new Prince over his new city.

We have called the first part *Adventus Serenissimi Principis*. This part includes festival architecture: Ferdinand's Arch, Charles v's Arch and the *Spolia* monument, won in the battle of Nördlingen.[14] The aim of this first part was to attract the affection and inspire the hopes of all the local guilds and associations. The butchers offered him an enormous mythological stage, while the fishmongers performed a large *naumachia* and the wool merchants offered him a triumphal arch. We can associate the first part of this *Joyeusse Entrée* with the one in Antwerp, due to the fact that there is a first part in which clearly consists of an exaltation of Ferdinand and the Austria family.

The second part is called city demands, which refers to a dialogue. This dialogue belonged to the oldest Flemish tradition, and it includes two ephemeral arches, the Ghent Goddess arch, and the Santiago arch. The city, in an allegori-

12. There are some little differences between the name François or Jacques Francart or Franquart. Domien Roggen wrote that François Francart designed the Old Jesuit Church, Augustin's church and the Beguines' Church in Melchin. Roggen: *Les Arcs de triomphe*, p. 12. Van de Velde in his book wrote about the same architect with the name Jacob or Jacques. Hans Van De Velde: 2000, p. 408. We think they are both the same person.

13. Guilielmo Becano [Becanus]: *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarvm Infantis. Trvmphalis Introitvs In Flandriae Metropolim Gandavvm Avctore Gvlielmo Becano S.I.* Ioannes Meursius, Antwerp, 1636, p. 9.

14. Roggen: *Les Arcs de triomphe*, p. 8-9.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

cal way, asked the Gods for help, and they sent them the new Prince, held by the Apostle Santiago as *Miles Christi*, according to the Spanish iconographic tradition. The Antwerp *Joyeusse Entrée* was distinct because of the fantastic ephemeral architecture designed by Rubens. In all of the structures, the city's poor situation was shown to the new ruler, whereas other architecture depicts people praying for a new golden age.

Finally, there were fantastic fireworks that were called the igneous apotheosis, and a magnificent performance of the Vulcan's Forge, where the mythological God forged the young Prince's sword, recalling the Iliad or Aeneid, so he could fight against heretics. The city of Ghent had also offered the famous sword, forged for the Archduchess Isabelle, upon her entry into Ghent, some years before.[15] This fantastic ceremony ended with a Court theatre show about the struggle between virtues and vices, performed in the Palace.

## Adventus Serenissimi Principis

This first part includes two parts. On one hand, three ephemeral architectural structures: Ferdinand's arch, Charles v's arch and the *Spolia* monument. In this part, there was an exaltation of the two significant people, Ferdinand and his great-grandfather Charles v, born in Ghent. On the other hand, representatives of guilds showed love and hope for their new young Prince Ferdinand.

## Ferdinand's arch

The procession reached the place where the Ferdinand's arch was constructed (fig. 1). The arch had two sides, and it represented the arrival of Cardinal-Infante with the Ghent Goddess allegory. The arch had one bay, made by a semicircular arch. In the front part there was a wooden plaque with an inscription under the main picture: "You have come to protect the land they have awarded you with".[16]

This work of art was painted by Antoon Van Den Heuvel, and the engraving was made by him, too.[17] It showed a Nymph walking down the stairs and giving Ferdinand the keys to the city. Ferdinand was shown wearing smart, elegant clothes.[18] The Nymph was bowing to a lion sculpture, representing

15. Ruth Betegón Díez: *Isabel Clara Eugenia. Infanta de España y soberana de Flandes,* Random House Mondadori, Barcelona, 2004. Isabel Belmonte López (ed.). p. 99.

16. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 10.

17. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 122-123.

18. Ferdinand was dressed in the same way as Van Dyck painted him. This picture is in The Prado Museum. *Cardinal-Infante Ferdinand of Austria*, 1634, n.º P01480. It is currently on display in gallery 16B.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Fig. 1. Ferdinand's Arch, 1636. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Flanders. On both sides of the stairs there were two sculptures with the city flags and shields, over two lion sculptures.[19]

This image of Infante image received by the Ghent allegory was not new. It reminds us of Philip the Good's Ghent *Joyeuse Entrée* in 1458. This 15th century entry was based on *Tableux Vivant*, but in the 17th century, the city built arches and made pictures. In Antwerp's Entry, Ferdinand was received by a young lady representing the city. And in the Archduke's Entry in Antwerp, there was a young lady offering to Archduchess Isabelle a flower. So, the welcome in given upon the entry by the Ghent Goddess could have been a tradition in Ghent.[20]

19. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 10.

20. For more information on Philip's the Good's *Joyeuse Entrée* in Ghent, 1458: Stijn Bussels: "Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635)" in *Art History*, 2010, n.º 33, p. 239. Further information on the Archduke and Archduchess's Entry in Anterwerp 1600. The young lady appears at the Archduke and Archduchess's Antwerp *Joyeusse Entrée* in 1600. *Historica Narratio Profectionis serenissimorum archiducum […]. Alberti et Isabellae* (Amberes, 1602).

To know more about the Dioscuri characters: Pierre Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 2010, p. 141-142. The idea of Dioscuri is apparent in Antrwerp's *Joyeuse Entrée*, in Ferdinand's Arch: Casperius Gevartius [Gevaerts]: *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card Belgarum et Burgundionum gubernatoris a S. P. Q. Antuerp. decreta et adornata, cùm mox à nobilissimâ ad Norlingam partâ Victoria Antuerpiam auspicatissimo aduentu suo bearet xv Kal. Maii, ann. mdcxxxv arcus, pegmata, iconesq. à Pet. Paulo Rubenio equite inuentas et delineatas inscriptionibus et elogiis ornabat; libroq. commentario illustrabat Casperius Geuartius; accessit Laurea Calloana eodem auctore descripta*. Ioannes Meursius Antwerp, 1942. p. 99-107. http://cort.as/-C11g (1-V-2017)

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

On both sides of the arch, there were pictures flanked by two smooth fuste columns with Corinthian spires, all of them upon a large base. The pictures showed two important moments of Ferdinand's journey. On the left-hand side, people could see Ferdinand with his cousin King Ferdinand of Hungary. The two rode triumphantly after the Nördlingen battle. Also underneath, all the soldiers defeated by the Spanish Tercios were represented. Both Ferdinands are riding horses like the Dioscuri, and resembling *Milis Christi*, thus in allusion to the *Miles Christianus*.[21] The picture was painted by Cornelius Schut.[22] On the right-hand side, there was another work of art painted by the same artist, showing *Ferdinand greeting the Mainz Bishop*.[23]

There were two pictures on the upper part of both sides of the main picture. Then there were two other pictures showing different moments of Ferdinand's journey from Barcelona to Genoa, by sea. The first was *The Prince Cardinal Sails to Italy Supported by the Gods,* painted by Cornelius Schut.[24] In this picture there was a stern of a ship Ferdinand's cabin. Anphitrite and Neptune are shown pushing the ship.[25] Above them, two cupids are descending as the flag of Saint Andrew's cross waves.[26] Below the picture, there was an inscription from the Aeneid: "The winds and the Gods support you".[27]

On the right-hand side, there was a picture representing Ferdinand, the last of the *Miles Christi* that had crossed the whole of Europe in in wartime, going from Madrid to Brussels. This picture was painted by Schut.[28] The hero looks attractive and steadfast, riding his horse with elegance along with his army. He is carrying the baton of governor, and below him there is an inscription from Ovid's Metamorphosis: "Virtue knows only one path".[29]

---

21. Further information on the Dioscuri, see Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana,* p. 141-142. The idea of the two Dioscuri is apparent in the Antwerp entry, over Ferdinand's Arch. Casperius Gevartius: 1642, pp. 99-107.

22. Roggen: *Les Arcs de triomphe,* p. 17-18; Vlieghe Van de Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant*, pp. 126-127.

23. This picture was influenced by the *Reconciliation of Esau and Jacob* painted by P.P. Rubens in 1624, in *Staatsgalerie Schleissheim,* Munich. Alciato's emblems tradition shows the concord as two soldiers shaking their rights hands symbolizing peace and concord. Andrea Alciato: *Emblemas*, 2ª ed. Madrid: Akal, 1993. [Santiago Sebastián (ed.)] p. 48. The Fajardo's symbol number li addresses the same meaning, concord Diego Saavedra Fajardo: "Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas". *Lemir*, n.º 20, 2016, p. 520-968. [adaptation of text: Enrique Suárez Figaredo]. p. 754-758 http://cort.as/-C11y (1-V-2017)]; Guilielmo Becano, 1636, p. 40.

24. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* pp. 124-125.

25. We suppose she is Anphitrite or a nereid, as we can see her in Rubens's picture, *Neptune calming the Tempest* i*n Joyeuse Entrée* in Amberes. For more about the Posidon and Anphitrie allegory: Pierre Grimal, 2010, pp. 447-448.

26. Becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 9 y 16.

27. *Venit et dis Venit ille secundis.* This text is based on the Aeneid, where we can see Neptune supporting the Greeks. Virgil: *En.* i. 145-150. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 16.

28. Further information in Christian de Mérindol "Entrées Royales et princières à la fin de l'époque médievale jeux de taxinomie, d'embématique et de symbolique", in *Les entrées. Gloire et déclin d´un cérémonial: Colloque des 10 et 11 mai 1996*, Château de Pau (Biarritz, 1997) pp. 27-48.

29. Publio Ovid Nasón: *Las Metamorfosis*, Editorial Juventud, Barcelona, 1991. [Preliminary study, translation and notes: Vicente López Soto], p. 113.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

At the top was Cardinal-Infante's seal, depicting two lions on both sides and over the base, the defeated *Spolia* from the battle of Nördlingen. On both sides of the arch, there were the symbols of Abundance, Happiness, Hope and Fortitude allegories, each of them carrying a shield decorated with lines from the Aeneid.[30]

The rear arch side was structurally similar to the front. The main picture showed the goddess Cybeles, called Berecynthia, painted by Van den Heuvel.[31] She was travelling in a carriage pulled by two lions. She wore a tower-shaped crown. She was carrying a little baby in her arms. This image could be associated with Mother Earth or with Belgium as a motherland. Below the picture and over the arch there was an inscription: "Like Berecinthya, mother of the lovely Gods, she gave birth to all of your descendants".[32]

On both sides of the main picture, there were two historical pictures. On the left-hand side, there was a big one: *Hannibal Crossing the Alps.* In that picture, Hannibal's great feat is linked to Cardinal Infante's journey across Europe. The other picture showed *Jason and the Argonauts*, depicting Jason searching for the Golden Fleece.[33] Hercules is shown on the boat Argos, with his mace, and there were two figures that might be identified as Ferdinand, one with a helmet and another pointing at the Promised Land. In the background there was the Colquide Land with the Golden Fleece hung on a tree and guarded by dragons.[34]

On the lower part and on both sides of the arch, there were two pictures of scenes from classical history. On the left-hand side, there was Ferdinand as Aeneas welcoming Evander, meeting his destiny. The title was *Aeneas Being Welcomed by Evander in Italy*.[35] In the last picture on the right hand side, Ferdinand was represented as Achilles, triumphant over Telephus. The title

30. To glean the meaning of the allegories, we have considered Cesare Ripa Hero's Virtue found in the 1571 text, from Georgette Montemay, *Emblems ou devises chrestiennes* (Lyon, 1577). In this text, the Unbeatable Virtue connects with the Ferdinand's inscription; *In Via Virtuti Nulla Est Via*. Cesare Ripa: *Iconología* in Juan Sureda (ed.). 2 vols. Akal, Madrid, 2016. vol. II p. 427. It could be connected to Durero's engraving *Knight, Death and Evil*, because of the calm and safe attitude of the knight, recalling Ferdinand's engraving, referring to the latest *Miles Christi.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 12 y 19.

31. Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana,* p. 100. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 129.

32. *Qualis Berecinthia Mater. Laeta Deum Partu, centum complexa nepotes.* There is an association between Charles V, born in Ghent and his descendent Ferdinand, Low Countries governor. This picture is connected with the Marie d' Medici cycle painted by Rubens: *The Meeting of Marie de Medici and Henry IV at Lyons*, 1622, Louvre. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 35.

33. Jason's allusion connects with the Order of the Golden Fleece, is showed in the Charles V entry in Milan, 1541. Checa Cremades, Fernando: "La entrada de Carlos V en Milán el año, 1541" in *Goya*, n.º 151, 1979, p. 27. These allusions connect Charles V with Ferdinand. Further information about Jason in Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana,* p. 296-297.

34. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 37-38.

35. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 136-147. Further information about Evander in Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana,* p. 189. virgil, *Aen.* x. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 38.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

was *Achilles Returning to Troy and Defeating Telephus.*[36] Hannibal, Achilles, Telephus and other classical heroes were shown as Tercio soldiers as part of this celebration, fighting against heresy, and praising the new Prince and his virtues.

At the top of the arch, there were four allegories and goddesses, Charity, Juno, Thetis and Minerva. They were all carrying their shields flanking Ferdinand's shield surrounded by two wild lions.[37]

## Charles v's arch

The procession arrived at Charles v's arch. It had two parts, and two sides (fig. 2). It had three bays, each of them flanked by two pairs of columns over a big base, with a smooth fuste and a compound capital. On the keystone was the seal of the Hispanic Monarchy, carried by two victories in the spandrels. Over each side of the arches, there were emblems with inscriptions from the Aeneid.[38] On the right-hand side, the emblem made an allusion to Charles v's Empire, and on the left-hand side, the emblem alluded to Belgium.[39]

There was a picture over the main arch representing Charles v's coronation, painted by Gaspar de Crayer.[40] The Emperor is seated in the pose of *Maiestas*, with his imperial symbols –the scepter and the sword– and on both sides, there were his personal belongings. He was seated at the top of a stairwell, under a huge curtain, a royal privilege, and was crowned by two cupids. At the bottom of the stairwell are the defeated Schmalkaldic Leagues. On his right-hand side, prostrate Germans are shown giving him the keys to the city.[41] On both sides of the main picture there were other pictures created by Crayer.[42] In both pictures, different scenes of the Emperor's battles are represented. In the picture on the left, Charles v is fighting against Francis i of France in the Battle

36. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 134-135. Further information about Telephus Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana,* pp. 497-498. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 39.

37. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 39.

38. Becano: *Serenissimi Principis...,* pp. 62-63.

39. *Super et garamantas et Indos proferet Imperium*. […] and his empire will extend to the Garamantes and India. The Garamantes were a Beber tribe, and this is an allusion to the domains beyond Orient and Occident. Virgil: *Aen.* vi. 796. *His Belgica tuta sub alis.* Belgium is under your protection. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 41.

40. Roggen: *Les Arcs de triomphe*, p. 10-11; Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 139.

41. In the Bruges entry in 1515, the Emperor sat in a *Maiestas* pose, the same position as in the Milan entry in 1541. Fernando Checa Cremades: "La entrada de Carlos v en Milán el año, 1541" in *Goya*, 1979, n.º 151, p. 24-31. p. 27; Checa Cremades, Fernando: *Carlos v y la imagen del héroe en el Renacimiento,* Taurus, Madrid, 1987, pp. 208-209.

42. Roggen: *Les Arcs de triomphe,* p. 11; Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* pp. 140-143.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Fig. 2. Charles v's Arch, 1636. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

of Pavia. On the right side, the picture shows the allegory of the conquest of Africa by Charles v.[43]

On the top and over the main picture there was a portrait of Ferdinand and his great-grandfather Emperor Charles v. This picture is the key to the whole of the triumphal entry. They are both riding their horses, like two heroes. Over Charles v's head is the Habsburg eagle, and above Cardinal-Infante is a Victory with a palm leaf. Charles v's horse stands relaxed, reminiscent of the Renaissance archetype, whereas Ferdinand's horse was is shown almost in a curvet, associated with the Baroque spirit. Charles v is depicted handing him a baton. The Emperor was shown as Ferdinand's *Speculum Principis*. On the inscription below the picture, there was a sentence: "My descendent learns my courage".[44] The whole arch was crowned with the celestial image of the members of the Austria family: Charles v, Philip ii, Philip iii, Isabelle and Philip iv, passing the baton to the young Prince Ferdinand. This entire

43. The inscriptions below these pictures are about these two important battles. On the inscription below the Battle of Pavia there was a *motto*: *Quit potvit tantum vincere, maior erat.* And below the conquest of Africa was written: *Teneo te Africa.* Becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 43-44. Further information about Africa's allegory ripa: *Iconología*, p. 107. vol. ii.

44. The *Speculum Principis* concept is associated with the Prince's education from literature. Diego Suarez Quevedo: "De *Espejos de Príncipes* y afines, 1516-1658. Arte, literatura y monarquía en el ámbito hispano" in *Anales de Historia del Arte*, n.º 19, 2009, pp. 117-156. *Dice nepos virtutem ex me.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 41.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

image was surrounded by two seahorses playing conches, flanked by Charles v's insignia.[45]

The arch's rear side had the same structure as the front side. On that face, the figure of Charles v was associated with classical history or mythology. The arch's structure resembled the façades of the Brussels churches designed by Francart, like the Jesuit church which was built starting in 1606.[46] On both sides of the arch, there were inscriptions dedicated to Charles v and Ferdinand.[47] In the main picture, there was an image depicting Charles v as Drusus Germanicus subduing the barbarian tribes, painted by Theodor Rombouts.[48] On the right-hand side there was a picture of Marcellus's *Spolia Opimia delivering them to the Temple*.[49] On the left-hand side, there was the Emperor as Scipio Africanus fighting in the Punic Wars. On the top, Charles v was shown as Romulus, Rome's founder, subduing Tiber River, in a painting by Rombouts.[50] This whole composition was enclosed by an image of Olympus, with Mars like a Roman warrior, surrounded by mythological characters. In the middle of the image, there was a *mademoiselle* offering a little baby to the Gods. This little baby could have been Charles v or Ferdinand, becoming from that moment on a new god on Olympus.[51]

These scenes showing Charles v Rome's founder, Scipio Africanus or as Drusus Germanicus, praising the classical heroes' virtues, are connected with the Triumphal Entry of Charles v Entry into Milan in 1541, so the mythological and classical heroes' virtues were Charles v's mirror. All of them were represented as the new governor's *Speculum Principis*, meaning that both Charles v and Ferdinand were reflections of the extraordinary actions of the mythological and classical heroes. Both became these classical heroes' natural descendants.[52]

---

45. Further information about Charles v`s insignia Checa Cremades: "La entrada de Carlos v en Milán el año, 1541", p. 27.

46. Hans Vlieghe: *Arte y Arquitectura flamenca, 1585-1700* Cátedra, Madrid, 2000, pp. 403-409.

47. The inscription from the left-hand side, was in Charles v memory: *Ghent's people built this monument to honor the memory of Charles v for posterity, and Divine Charles v of Austria, of Spain, Burgundian and Belgium's eternal power. Emperor always victorious and Augustus. Catholic King, pious, optimum and powerful, always triumphant and victorious over the whole world, on earth so he is at sea. Public order and Religion over the whole Christian world defender, born in Ghent.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 52. The inscription on the right was dedicated to Ferdinand: *To Ferdinand, Spanish Infant, Philip iii's son, and Emperor's descendent. Ghent's people built this monument to remember Charles v's soul, and for his ancestor's triumphs, to remember his prophecies and his eternal name, with Your lovely arrival in Ghent, returning back where he was born, with his same power and with his same reason to fight for the true Faith.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 52.

48. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* pp. 144-145.

49. This picture was painted by Gaspar de Crayer. Vlieghe Van De Velde: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant,* p. 145. Information from *Spolia Opimia* in Harriet i Flower: "The tradition of the *Spolia Opima*: M. Claudius Marcellus and Augustus", in *Classical Antiquity*, n.º 1, 2000, vol. 19, pp. 34-64.

50. Carl Van De Vele; Hans Vlieghe, 1969, p. 144.

51. Becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 48-52.

52. In Philip's triumphal entry the connection was with Publios Cornelius Scipius or Aeneas father's virtues. Francisco Javier Pizarro Gómez: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe ii*, Ed. Encuentro, Madrid, 1999, pp. 120-135.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

## Spolia Monument

When the procession had passed the arch of Charles v, they reached the guilds' spectacles. They began with a big *Spolia* monument (fig. 3), erected in honor of the victory at Nördlingen.[53] This was a large monument built with the arms of the defeated Swedish army. They all stood over a big base. On the upper side there was the victory's allegory: "Here is the victory trophy of Ferdinand".[54] At the bottom of the base, on the left side there was Mother Svea's allegory protecting the Goddess of the Envy[55] with Gustavo Adolfo's image. On the right side there were the Furies and the Perfidy allegories.[56] On both sides of the monument two winged Victories could be seen carrying bay branches while playing their trumpets, and at the same time two cupids were bearing Phillip iv's and Ferdinand's coats of arms.[57]

Fig. 3. Spolia Monument, 1636. Biblioteca Nacional de España, Madrid

53. The *Spolia* was a real emblem, as the n.º xviii emblem. Saavedra Fajardo: "Idea de un príncipe político..." p. 612.

54. *Hoc Ferdinando victori ganda Throphaeum*. Becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 53-54.

55. To know about the Envy allegory, ripa: *Iconología*, p. 241-344. vol. i; grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 295.

56. Cesare Ripa, 2007, vol. ii, p. 197.

57. becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 53-54. To learn what *Spolia* means. flower: "The tradition of the *Spolia Opima*", pp. 34-64.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Upon Archduke Ernest's triumphal entry in 1595, there was a *Spolia* monument, too. It was built like a sculpture. On that occasion the *Spolia* of the war were from both sea and land wars, and they were intended to presage the end of the war.[58] We must remember the *Joyeuse Entrée* in Antwerp on April 17 of the same year. On that occasion, the *Spolia* was on the upper side of Ferdinand's arch, where his Nördlingen victory was shown, and above the ephemeral structure representing the Temple of Janus.[59]

## Guilds. Naumachias and porticos

From that moment on, all the guilds in Ghent wanted to show their feelings for their new Prince, praising Ferdinand's virtues. They wanted to express the need of the sea trade to their new governor and stimulate the city's economy, demonstrating their respect for Cardinal-Infante.

## Naumachias

The fishermen's gild designed a big whale, two dolphins and a big carriage pulled by two seahorses. This whole structure moved on top of a big shell. They built two huge warships equipped with masts, ropes and artillery, performing a big *naumachia*, trying to spark some fun and enjoyment.[60] The ships were on the river, while the wine merchants arranged a sculpture of Bacchus from which wine flowed all day long on the street.[61]

The weavers' guild participated in the ceremony, too. This guild decorated every street in Ghent with the colors of Cardinal Infante's clothes: yellow, red and white. There were two groups of children gathered in groups of ten, and a little girl in the middle of each holding a torch to illuminate His Highness. Near the girl there was a crow holding an olive branch in its beak. Below them there was an inscription which said: "Perpetual concord". There were cornucopias all over the city with inscriptions alluding to times of happiness.[62]

58. Davidson; Van der Weel: "Introduction: The entry of archduke Ernst into Antwerp in 1594 in context", vol. I.

59. Gevartius: *Pompa introitus*, p. 108-142.

60. There were two ships built on the river. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 16-17.

61. *Naumachias* were represented in the Archduke Ernest's Triumphal Entry in Antwerp, 1595. Davidson; Van der Weel: "Introduction: The entry of archduke Ernst into Antwerp in 1594 in context", vol. I, p. 569.

62. *Concordia perpetua*. This text was found in Ferdinand's priest Philippe Chiflet's account. *Diario de las cossas que tuvieron lugar en la corte de Bruselas después de acabado el año de 1635, tras la muerte de la infanta Isabel, hasta el año 1636, written by Philippe Chifflet, Bellefontaine Abbey's prior*. This account belongs to Maurits De Sabbe's study, *De Chifflet's met den Prins Cardinaal* (Antwerp, 1924). It was published in the *De Gulden Passe*r magazine. Maurits De Sabbe 1924, s/p. From Roggen: *Les Arcs de triomphe*, p. 25. This text does not appear in the Becano festival book.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

## Wool and Butchers' Guilds

The wool dealers and butchers erected a big porch, associated with the wool and meat trades (fig. 4). The big façade was constructed in the form of a large Tuscan structure; it was all built on a big base, and inside the metopes there were references to butchers. The whole construction had only one side

Fig. 4. Guild's Monument, 1636. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

but it was supplemented with an upper one. Over a big split tympanum, there was a bust of Ferdinand, decorated as a Roman emperor. Over the tympanum there were two mythological characters, Apollo and his sister Diana, the goddess of the hunt. On both sides of the big base or pedestal were images of bovine beasts. The whole stage alluded to hunting. The main inscription can be translated as follows: "To you, Ferdinand, the butchers' guild dedicates this monument with admiration for you and all of your ancestors, always loyal and always loved, in an appreciated public signal".[63]

As, Elizabeth McGrath has written, the idea was to represent Ferdinand as the "people's shepherd", in three mythological hunting scenes. But our theory, just as López Torrijos has maintained, is that it was the representation of Phil-

63. *Tibi Ferdinande en publica gratulatione. Hoc singulare laetitiae nomunentum Maioribus Tuis semper fidi. Semper cari. Lann posvere.* Guililemo Becano 1636, p. 56.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

lip IV's victory over heresy, meaning also Ferdinand's victory, over the enemies of the Spanish with his Herculean force, a reference to his heroic virtues.[64] The main picture showed Hercules fighting against the Cretan bull,[65] like Ferdinand's army had fought against the Swedish army.[66] On either side of the main pictures the abduction of Europe and Prixo being rescued by the lamb could be seen. Each scene had its own inscription. The one below the abduction of Europe read: "Jupiter drives Europe through the waves to guard her, just as Belgium was guarded by Ferdinand".[67] The inscription beneath Prixo's rescue inscription read: "The value of your honor".[68] In the main picture and under the image of Hercules image, there was another inscription. "Hercules defeated the bull, in a prodigious way, yanking it by its horn, and here is the horn of abundance. Thus, his encourage inspires and transmits its virtue to us […]".[69]

## The City's Demands

Two huge festival structures stood out in that part of the entry: Ghent's Madam and Santiago's arch. Through the Ghent allegory, as a woman sitting by a column, that is people from Ghent asking Jupiter for help. They want him to send them somebody to fight against heresy. All these prayers were full of faith and love. The Gods of the Olympus sent them Ferdinand, whose iconography was represented by Santiago's arch.

## 10. Ghent's Madam porch

At that moment of the ceremony, Ferdinand arrived in front of Ghent's Madam Porch. Its structure was very similar to the rest of the ceremony's arches, classical in form, with Corinthian columns. The arch had only one floor, with an attic crowned by the coat of arms of the Spanish monarchy in the middle of the split pediment. It was carried by two Fame allegories, dressed in

64. Both theories could be right. Elizabeth Macgrath: "Rubens's Arch of the Mint" in *Journal of The Warbourg and Court Institute,* n.º xxxviii, 1974, pp. 191-217; Rosa López Torrijos: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 115-146.

65. This episode belongs to the twelve labours of Hercules. Pierre Grimal 2010, pp. 239-257.

66. The strength associated with Hercules belongs to Charles V's iconography; it is joined to Ferdinand as his descendent. Fernando Checa Cremades: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento,* Taurus, Madrid, 1987, p. 178. Hercules fighting against the Cretan bull is interpreted as the victory of the King over his enemy. Jonathan Brown; John Elliot: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV,* Taurus, Madrid, 2003, p. 170.

67. *Europae ut medias iove tuta ferente per undas sic Ferdinando Belgica tuta suo est.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 56.

68. *Hic Virtutis Honor.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 56.

69. *Cornua et Alcides facti de flumine tauri frangit, et hinc rerum copia plena venit: Sic facie virtute sua mox crecere nobis, ovas tibi Ferdinandus Batave franget opes.* Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 55.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

the Cardinal's colors: red and yellow. In the main picture, there was a Madam dressed in black clothes in front of a medieval castle, leading a column and praying for help to the Gods of the Olympus. Above her there was the Old God Jupiter. Near the castle a big lion was being led by Mars, the god of war. Above the castle door there was a star. The picture was flanked by two garlands of flowers with an inscription: "You are full of courage to fight, and thus God will be on your side again".[70]

The central picture represented the attic's demands. In that picture, Ferdinand was dressed in smart clothes and riding his white horse in curvet, approaching the castle door. There, the allegories of Fidelity and Mars were waiting for him, pointing at the statues over the castle. Julius Caesar was in the middle of the Victory and Virtue allegory. On both sides of the arch and inside the little niches, there were the Counts of Flanders Baldwin and Maximilian. Baldwin was the first Latin emperor, and Maximilian was Charles v's grandfather. Both of them were carrying the globe and a sword.[71] The whole arch was surrounded by the Abundance and Strength allegories and both Ghent's and Belgium's coats of arms.[72]

The whole arch represented the allegory of the City of Ghent, praising the arrival of a new *Miles Christi* to fight against heresy. On this arch, the virtues of the new governor were displayed, including his virtues as a military hero. Renaissance heroic virtues like strength, love and victory are still maintained in the Baroque hero.[73]

## Santiago's Arch

Near the bridge, a huge structure radiating sunlight was built. Inside, there were a number of mirrors, making it shine like the sun. It was Santiago arch. It was built like an enormous room showing the virtues and the Austria Family's benevolence. The arch was very deep inside, and the sculptures of Ferdinand and his family were located between the columns and were reflected in the mirrors. At the bottom, two big torches with fire radiated silver and gold lighting. At the entrance there was an upper base with an inscription: "The city of Ghent builds this arch dedicated to Ferdinand, Spanish Infante, the light of Belgium, and to his ancestors, kings and emperors."[74] The idea that people from the city wanted to transmit was that the glory of his ancestors was the

70. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 59.

71. Becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 57-58. The Baldwin figure is visible in Archdukes' Triumphal Entry in Antwerp, in Genoese Arch. Peter Davidson; Adrian Van Der Weel 2004, vol. i, p. 541.

72. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 58.

73. Further information about Virtue: ripa: *Iconología*, vol. ii, p. 426. To know more about Victory: ripa: *Iconología*, vol. ii, p. 399-402. Becano: *Serenissimi Principis...,* pp. 57-58; Fernando Checa Cremades: *Carlos v y la imagen del héroe en el Renacimiento,* p. 178.

74. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 60.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

guide to light the path to reach prosperity with the House of Austria, in the person of Ferdinand. Through this advocacy, the Apostle Santiago figure riding a white horse on the upper side of the arch was similar to Cardinal Infante's horse from the arch mentioned above. Two ideas were linked: the light of the world as the guide of Faith and *Miles Christi*, both in Ferdinand's person, the young Prince.

The arch was built in the name of the Apostle Santiago, the patron saint of Spain and the Low Countries, for this same reason. There was an inscription:

Blessed Santiago, if you still want to guide us, do not refuse to bind Flanders and Spain together, because we are yours. Protect our land in safely, Ferdinand, as your brother, Philip IV did. Our salvation is your salvation.[75]

This arch was linked with the *Miles Christi* image. The iconography of the Apostle Santiago riding a white horse and fighting heresy with a sword while defending the Christian faith is a reflection of Ferdinand's Nördlingen victory. So, his image and Santiago's both show force fighting against heresy, reaching the mythological Olympus, as Christian Knights. At the same time, it was the fusion of two important ideas from Charles V iconography, translated from Renaissance to Baroque.[76] Furthermore, in order to represent the two royal relatives riding horses, there had to be a combination of ideas and iconographies fusing together in the representation of the fight against heresy. The protection of faith by the House of Austria, represented inside the arch reflecting themselves in the mirrors and illuminating by torches suggesting the sun, connected them to the kings of the sun. Ferdinand represented the most important hero at that moment (fig. 5).[77]

## Igneous apotheosis

The last part consisted of the magnificent fireworks display and a performance, representing Mount Etna with Vulcan's Forge inside. All of them were dedicated to Ferdinand, the new Prince.

75. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 61.

76. Becano: *Serenissimi Principis...,* p. 61. The image of Santiago Matamoros is not very common in Prince Philip's trip to the Low Countries. There were many associations between the new prince and mythology and classical history. In the Genoese Arch in Antwerp, Prince Philip was represented as Mars with the sword, killing a lion and scaring some beasts. Prince Philip's representations as *Miles Christi* were not very common, only in the Lisbon Entry in 1580. Pizarro Gómez: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, p. 135. The Spanish Monarchy's representation as *Miles Christi* is very common in portraits and allegories. Enrique Olivares Torres: *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels Cavallers Sants,* Doctoral thesis, Universidad de Valencia, Valencia, 2015, p. 468. Charles V's image as *Miles Christi* was researched by Fernando Checa Cremades. Checa Cremades: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento,* pp. 55-64. It is important to remember Maximilian I, iconography legacy, studied by Fernando Checa, as well. *Titianus, Carlos V, a caballo en Mühlberg* (Madrid, 2001).

77. Further information in Víctor Mínguez's book, *Los Reyes Solares, iconografía astral de la Monarquía Hispánica* (Castellón, 2001).

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

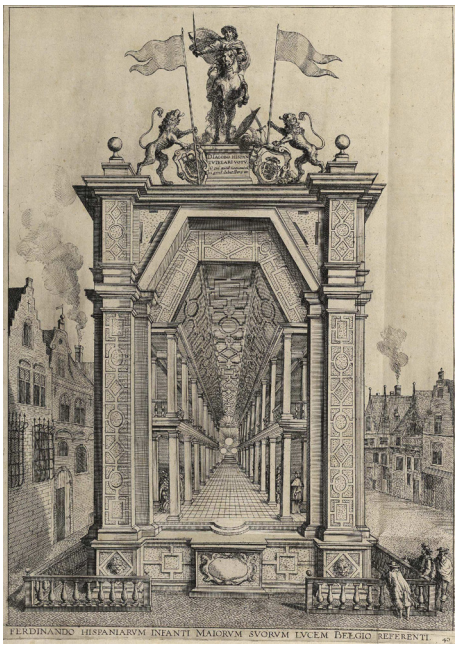



Fig. 5. Santiago's Arch, 1636. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

## Fireworks

When night began to fall over the city of Ghent, fireworks showed the House of Austria's power and radiance. Then, fireworks began in Ferdinand's honor. The most spectacular iconography was displayed in the city of Ghent. The city's city ministers began a procession carrying torches, followed by the priests. Lights were shining everywhere. Along the streets they lit and placed candles, and torches and rows of spades were built. Among them there were flags, silk banners and trade symbols from the city merchants. The fishermen's guild painted zodiac signs, dolphins and cetaceans all over the night sky. Astronomers wanted to participate, making fireworks resembling shooting stars, like suns shining in the middle of the night. The butchers' guild made Taurus-shaped fireworks. They made the image of the Apostle Santiago shine over the arch.[78]

Four igneous towers were built at different points in the city for the sole purpose of people's enjoyment. Fireworks ascended to the night sky like comets, and they simulated Jupiter's lightning bolts, exploding frantically and scattering smoke all over. Firework wheels turned, making such a loud noise that it made people scream. Other citizens set up carcasses in such a way that the night became day, creating a magical moment and showing through fireworks their love towards their new Prince.[79]

78. Becano: *Serenissimi Principis...*, p. 61.

79. Becano: *Serenissimi Principis...*, pp. 61-62. Further information about fireworks: Víctor Mínguez Cornelles; Inmaculada Rodríguez Moya 2016, pp. 9-29.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

## Mount Etna and Vulcan's Forge

The cortege moved to an area called the hippodrome, where horse races took place. For the occasion there was a big mountain, made of stones and wood, representing Mount Etna. From its peak, swirls of fire ascended to heaven while tongues of fire spread over the mountain structure. No other structure was similar to this unique volcano image existed in the whole world. Some little torches were put in the peak of the mountain. Inside was Vulcan's Forge:[80]

[…] here, under the cavern, the Cyclops are working in Vulcan's Forge. Etna's bowels resounded, and they pounded the anvil. Prince, listen to the sob buzzing and the shrill metal sound and the steel from the cavern, and how the fire of the foundry smells. Here and forever, the Cyclopes Brontes, Steropes and the naked Piracmon work metal inside this cavern.[81]

That is how the Cyclopes were working, forging Ferdinand's sword. There was a golden inscription on it:

[…] We offer you the power of victory, but the enemy can be stronger. Besides the city of Ghent prays for you Ferdinand, as did Aeneas and Achilles' mother for them. You will be like a newborn hero, you will join the Low Countries together against the Swedish enemy, and you will take the weapons, carrying them with you.[82]

At the forge entrance there was an inscription: "You are similar to Aeacus, and you are able to carry Vulcan weapons with you".[83] In that text, there was a comparison between Ferdinand and Achilles or Aeneas. Thetis told Hephaestus to forge Achilles' weapons, as Vulcan did for Aeneas.[84] This association between the Cardinal Infante and classical heroes from the epic battles became one of them. Furthermore, Vulcan's forge arose after Santiago's arch, mixing Catholic and pagan ideas. These are used to defend the Catholic faith. The mythological Gods forged *Miles Christi's* weapons. The Spanish Monarchy's main priority was the strength of the Catholic faith and the defense against heresy. Santiago was the main figure, so Ferdinand became him, the most important *Miles Christi* ever. The idea was to mix the *Miles Christi* figure with the classical mythological hero.[85]

During Archdukes Albert and Archduchess Isabelle's *Joyeuse Entrée* in Ghent, there was a sword forged by Vulcan, which was made for Isabelle. So, in the letter that Isabelle wrote to the Duke of Lerma, on January 29, 1600, it is written:

---

80. Hephaestus (Vulcan): Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana,* pp. 228-229.

81. Becano: *Serenissimi Principis*..., p. 62.

82. Becano: *Serenissimi Principis*..., p. 62.

83. Becano: *Serenissimi Principis*..., p. 62. This poetry belongs to Juvenal poetry. Juvenal, Decio Junio: *Sátiras*. csic, Madrid, 1996. [Translation and notes: Segura Ramos, Bartolomé].

84. Homer: *Ilíada*. Austral, Barcelona, 2011. [Translated by Luis Segalá y Estalella]; virgil: *Eneida*, Barcelona:+, 2000. [Translation and notes: Javier De Echave-Susaeta], pp. vi420-460.

85. Checa Cremades: *Carlos v y la imagen del héroe en el Renacimiento,* p. 183.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

[…] Tomorrow a ceremony will take place […] they want me to carry a sword, an abbot has to cling it to my waist, there is no way to escape, he has to cling it to me, and after that, if I wish, he will cling it on my cousin's waist. Look how beautiful I will look![86]

When the ceremony was over, the Prince went to the Palace, where there was a play called *Majestad Augusta*. This play represented the victory of virtues over vices. Virtues were represented by the House of Austria's coats of arms. So this play closed the *Joyeuse Entrée* in Ghent, where Ferdinand became a Trojan hero, and as Achilles did he sighed for eternity:

My mother, the goddess Thetis, with silvered feet, says that fate has arranged for my end in one of these two ways: if I stay to fight around the Trojan city, I will not return to my homeland, but my glory will be immortal. If I return, I will lose my fame, but my life will be long, because death will not surprise me so soon.[87]

## Conclusion

As we can see, the *Joyeuse Entrée Triumphalis Introitus Ferdinandi* in Ghent is Ferdinand's exaltation as the winner of Nördlingen. So it is important to compare this figure to Charles v's image, born in Ghent. Ferdinand, after the Battle of Nördlingen had taken place, was celebrated as a hero in Brussels, Melchin, Bruges, Ghent and finally in Antwerp. In all of the cities, there was a political meaning to the images, expressed through the allegories, emblems and mythical heroes, as well as historical and political figures. Each entry has its own personality, giving it a particular appearance, so in this Ghent entry, Charles v became Ferdinand's *Speculum Principis*. The House of Austria's exaltation becomes a reflection of the real, biblical and mythological *tempus*. Classicist humanism fused the Habsburg's magnificence with the *Joyeuse Entrée* in the same *corpus*. In it, Ferdinand and Charles v were depicted as Trojan heroes, Aeneas's descendants and the sons of Venus. *Austriae Divinum et Aeternum.*

## Bibliography

Alciato, Andrea: *Emblemas*, 2ª ed. Madrid: Akal, 1993. Sebastián, Santiago (ed.).

Aldea Vaquero: *España y Europa en el siglo xvii. Correspondencia de Saavedra Fajardo. El Cardenal Infante en el imposible camino de Flandes, 1633-1634,* 2 Vols, csic, Madrid, 2008.

Becano [Becanus], Guilielmo: *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarvm Infantis. Trvmphalis Introitvs In Flandriae Metropolim Gandavvm Avctore Gvlielmo Becano S.I.,* Ioannes Meursius, Antwerp, 1636.

86. We do not know about the Ghent entry, but we have the Archduke's letters written to the Duke of Lerma. Antonio Rodriguez Villa 1906, p. 9; Ruth Begeton Díez 2004, p. 99.

87. Homer: *Ilíada, ii,* ix, 415-422.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Bermejo Herreros, Antonio*: Recuerdos españoles en Flandes: Bélgica, zona valona con región alemana y gran ducado de Luxemburgo,* 3 vols. Visión libros, Madrid, 2007, vol. 1.

Betegón Díez, Ruth: *Isabel Clara Eugenia. Infanta de España y soberana de Flandes,* Random House Mondadori, Barcelona, 2004. Isabel Belmonte López (ed.).

Brown, Jonathan; Elliot, John: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV,* Taurus, Madrid, 2003.

Bussels, Stijn: "Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635) in *Art History"*, n.º 33, 2010, pp. 236-247.

Checa Cremades, Fernando: "La entrada de Carlos V en Milán el año, 1541 in *Goya"*, n. º151, 1979, pp. 24-31.

—: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento,* Taurus, Madrid, 1987.

—: *Titianus. Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, Tf. Editores, Madrid, 2001.

Cholcman, Tamar: *Art on paper: Ephemeral art in the Low Countries. The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Brepols, Belgium, 2014.

Davidson, Peter; Van Der Weel, Adriaan: "Introduction: The entry of archduke Ernst into Antwerp in 1594 in context", in Mulryne, J. R., Watanabe-O'kelly, Helen; Shewring, Margaret (eds.) *Europa Triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe.* 2 vols. Ashgate Publishing Limited, London, 2004, vol. I, pp. 492-573.

de Mérindol, Christian: "Entrées Royales et princières à la fin de l'époque médievale jeux de taxinomie, d'embématique et de symbolique", in Guenée, Bernard; Desplat, Christian.; Mironneau, Paul. (eds.): *Les entrées. Gloire et déclin d´un cérémonial: Colloque des 10 et 11 mai 1996, Château de Pau.* J & D: Société Henri IV Biarritz, 1997, pp. 27-48.

Echevarría, Miguel Ángel: *Flandes y la Monarquía Hispánica. 1500-1713,* Sílex, Madrid, 1998.

Esteban Estríngana, Alicia: "Los Estados de Flandes en el futuro político de los infantes: La designación del Cardenal Infante Don Fernando para la lugartenencia real de Bruselas", in Martínez Millán, José; Hortal Muñoz, José Eloy (eds.): *La Corte de Felipe IV (1621-1665) Reconfiguración de la Monarquía Católica.* 3 vols. Ed. Polifemo, Madrid, 2015, tome 1, vol. 3, pp. 1615-1653.

Flower, Harriet I: "The tradition of the *Spolia Opima*: M. Claudius Marcellus and Augustus", in *Classical Antiquity*, n.º 1, 2000, vol. 19, pp. 34-64.

García García, Bernardo José: "El cortejo procesión", in Díez Borque, José María (curator): *Teatro y Fiesta del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias.* (Held in Seville: Los Reales Alcázares from 11-4-2003 to 22-6-2003). seacex, Madrid, 2003.

Gevartius [Gevaerts], Casperius: *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card Belgarum et Burgundionum gubernatoris a S. P. Q. Antuerp. decreta et adornata, cùm mox à nobilissimâ ad Norlingam partâ Victoria Antuerpiam auspicatissimo aduentu suo bearet XV Kal. Maii, ann. MDCXXXV arcus, pegmata, iconesq. à Pet. Paulo Rubenio equite inuentas et delineatas inscriptionibus et elogiis ornabat; libroq. commentario illustrabat Casperius Geuartius; accessit Laurea Calloana eodem auctore descripta*. Ioannes Meursius Antwerp, 1942. http://cort.as/-C11g (1-V-2017)]

Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2010.

Homer: *Ilíada*. Austral, Barcelona, 2011. [Translated by Segalá y Estalella, Luis].

Houben, Birgit: "La Casa del Cardenal Infante Don Fernando de Austria (1620-1641)", in Martínez Millán, José; Hortal Muñoz, José Eloy. *La Corte de Felipe IV (1621-1665) Reconfiguración de la Monarquía Católica,* 3 vols. Ed. Polifemo, Madrid.

Juvenal, Decio Junio: *Sátiras*. csic, Madrid, 1996. [Translation and notes: Segura Ramos, Bartolomé].

López Torrijos, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985.

Macgrath, Elizabeth: "Rubens's Arch of the Mint" in *Journal of The Warbourg and Court Institute,* n.º xxxviii, 1974, pp. 191-217.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

Olivares Torres, Enrique: *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels Cavallers Sants.* Doctoral thesis, Universidad de Valencia, Valencia, 2015.
Ovid Nasón, Publio: *Las Metamorfosis*, Editorial Juventud, Barcelona, 1991. [Preliminary study, translation and notes: López Soto, Vicente].
Pizarro Gómez, Francisco Javier: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Ed. Encuentro, Madrid, 1999.
Poullet, Edmond (ed.): *Historie de La Joyeuse-Entrée de Brabant. Et de Ses Origines*, Kessinger Publishing, Brussels, 1863.
Ripa, Cesare: *Iconología in Sureda,* Juan (ed.). 2 vols., Akal, Madrid, 2016.
Rodríguez Moya, Inmaculada, Mínguez, Víctor (eds.): *Visiones de un imperio en fiesta.* Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2016.
Rodríguez Villa, Antonio (ed.): *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma y otros personajes.* Imprenta Fortanet, Madrid, 1906.
Roggen, Domien: *Les Arcs de triomphe de la Joyeuse Entrée de 1635 et leur décoration picturales,* W. Siffer, Ghent, 1925.
Saavedra Fajardo, Diego: "Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas"*, Lemir*, n,º 20, 2016, p. 520-968. [adaptation of text: Suárez Figaredo, Enrique]. http://cort.as/-C11y (1-V-2017).
Suarez Quevedo, Diego: "De *Espejos de Príncipes* y afines, 1516-1658. Arte, literatura y monarquía en el ámbito hispano" in *Anales de Historia del Arte*, n.º 19, 2009, pp. 117-156.
Van Bragt, Ria: "De Blidje Inkomst van de hertojen van Brabant Johanna en Wenceslas", in Van Bragt, Ría (ed.): xiii van Wetenschappelijke Bijdragenuitgegeven door de Belgische afdeling van de internationale commissie voor de geschiedenis van standen en landen. 2º ed. Nauwelaerts, Leuven, 1956, p. 1-142. http://cort.as/-C107 (1-V-2017).
Van De Velde, Carl; Vlieghe, Hans: *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinal-Infant.* Museum Abdij van de Bijloke, Ghent, 1969.
Vermeir, René: *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2006.
Virgil: *Eneida*, Barcelona:+, 2000. [Translation and notes: Echave-Susaeta, Javier de].
Vlieghe, Hans: *Arte y Arquitectura flamenca. 1585-1700*, Cátedra, Madrid, 2000.
Wilmers, Gertrude: *Cornelis Schut (1597-1655): A Flemish Painter of the High Baroque,* Brepols Publishers, Tumout, 1996.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.3

# Devoción y promoción personal en el reino de Guatemala: *Relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas* (1759)

# Devotion to and promotion of the individual in the kingdom of Guatemala: *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas* (1759)

Alexánder Sánchez Mora
Universidad de Costa Rica

Recibido: 30/09/2017 Evaluado: 06/11/2017 Aprobado: 16/04/2018

Resumen: El tema de la promoción personal presente en las relaciones festivas es uno de los que ofrecen mayor riqueza por su diversidad de manifestaciones. Su forma clásica es la típica exaltación personal del estatus, la riqueza y la lealtad a la corona de destacados personajes que se involucran directamente en la organización y ejecución del festejo. La *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas* (1759) de Alonso de Arcos y Moreno es un caso atípico por ser el autor el propio presidente de la audiencia de Guatemala. Esta circunstancia, aunada al tópico de la falsa modestia, le impidió elaborar un panegírico de sí mismo en el cuerpo de la relación, por lo que ese papel fue asumido por los autores de los paratextos. Esta inversión de las funciones de cada uno de los documen-

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

Índice

tos que componen la relación permitió elaborar un bien diseñado proyecto para impulsar en el imaginario popular la asociación de la figura del presidente con la mayor devoción religiosa del reino de Guatemala.

*Palabras clave*: relación de fiestas, consagración de templos, Cristo de Esquipulas, reino de Guatemala, literatura centroamericana.

Abstract: The topic of personal promotion occurring in festive relationships is a rich one, as it can manifest itself in many ways. The classic form is the typical personal exaltation of the status, wealth and the loyalty to the crown of prominent individuals that are directly involved in the organization and carrying out of the celebration. The book *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas* (1759) by Alonso de Arcos y Moreno is an unusual case because the author himself was the president of the Guatemalan audience. This circumstance, coupled with the pose of false modesty, prevented him from elaborating an ode to himself in the body of the text, so that role was assumed by the authors of the paratexts. This reversal of the functions of the texts that make up the volume made it possible to elaborate a well-designed project to promote an association in the popular imagination of the figure of the president with the object of greatest religious devotion in the kingdom of Guatemala.

*Keywords*: Baroque festivals, consecration of churches, Christ of Esquipulas, kingdom of Guatemala, Central American literature.

## Introducción

En el reino de Guatemala, la consagración de templos no fue un motivo festivo que haya sido acompañado por una nutrida descripción literaria. La única relación impresa que se ha conservado sobre la bendición de un templo en Centroamérica data de 1759 y se debe a la pluma del capitán general Alonso de Arcos y Moreno.[1] Ese año, se celebró a lo grande la conclusión de las obras del templo en honor del Santo Cristo de Esquipulas, en la ciudad de dicho nombre.[2] El libro de fiestas fue editado por la imprenta de Sebastián de

1. Desde una perspectiva litúrgica, la «consagración» y la «dedicación» de un templo son términos equivalentes. El nuevo templo de Esquipulas no fue consagrado en 1759, pues no se cumplían las condiciones para que el ritual se verificara, entre ellas la presencia del arzobispo de Guatemala. En su lugar, el templo fue bendecido por los obispos de Chiapas y Comayagua. Por lo tanto, el título de la relación de Arcos y Moreno –que menciona la «dedicación» del templo– es un equívoco. La consagración se verificó, apenas, en 1951. Agradezco al Padre Hugo David López Hernández, OSB, esta información.

2. La ciudad de Esquipulas fue fundada en la década de 1550 en la región oriental de Guatemala, muy cerca de la actual frontera con Honduras.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

Arébalo bajo el título de *Relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas. Y la traslación de la milagrosísima imagen de Cristo Crucificado, que se veneraba en el templo viejo, a este su templo nuevo.*[3]

De la época previa a dicho libro, se guarda constancia de la existencia de la relación que escribió Diego Félix de Carranza y Córdova, cura de Jutiapa, con motivo del estreno de la catedral de Santiago de los Caballeros de Guatemala en 1680. Aunque la relación en sí no se conserva, se conocen detalles de ella gracias a la paráfrasis efectuada por Domingo Juarros a inicios del siglo xix en su famoso *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*.[4] En apretada síntesis, Juarros da cuenta del programa festivo, el cual constituye una expresión clásica del fasto barroco con sus juegos caballerescos de alcancías, cañas, escaramuzas y corrida de toros, representaciones dramáticas –cuatro comedias, de las que solo se consigna el título de una: *La matriz coronada*– y fuegos artificiales que representaban castillos de fuego, fuentes, palmeras o campanarios. Además de estas diversiones, presentes en la mayoría de relatos del género, el recuento de Carranza y Córdova –mediatizado por la palabra de Juarros– menciona otras no tan comunes y que apuntan hacia las transformaciones experimentadas por la fiesta barroca en el paso del siglo xvii al xviii. Durante cada noche de la octava, después de las vísperas, se realizó un sarao en el que una cuadrilla de niños y otra de niñas bailaron «el *toncotín, chichimequillo y talame*, al uso de los caciques de México, y conforme a él iban vestidos».[5] En las relaciones de la siguiente centuria, la descripción de los bailes decae por completo, de lo cual se encuentra un magnífico ejemplo en *Las luces del cielo de la Iglesia* (1747) de Antonio de Paz y Salgado, en donde se establece una

3. En esta investigación se ha empleado el ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional de Colombia. Existe otra copia en la Biblioteca de la Universidad de Yale (Guatemala Cug ses68 759a). Antonio Palau y Dulcet: *Manual del librero hispano-americano*, tomo i, Librería Anticuaria de A. Palau, Barcelona, 1948, p. 447.

4. Domingo Juarros, *Compendio de la historia del Reino de Guatemala (Chiapas, Guatemala, San Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica) 1500-1800* [1808], Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1981, pp. 396-400. Durante buena parte del siglo xix, el segmento de la obra de Juarros en la que consta esta paráfrasis de la relación de Carranza y Córdova se mantuvo inédito (Sáenz Poggio, 1878: 12), por lo que para referirnos a él se ha empleado una edición moderna. Tres autores posteriores se limitan a reproducir lo dicho por Juarros: Francisco De Paula García Peláez: *Memorias para la historia del antiguo Reyno de Guatemala*, tomo ii, Establecimiento Tipográfico de L. Luna, Guatemala, 1852, p. 240; José Sáenz Poggio: *Historia de la Música Guatemalteca, desde la Monarquía Española, hasta fines del año 1877*, Imprenta de la Aurora, Guatemala, 1878, pp. 11-17; y Antonio Batres Jáuregui: *La América Central ante la historia*, tomo ii, Tipografía Sánchez & De Guise, Guatemala, 1920, pp. 112-114.

5. Juarros: *Compendio de la historia*, 1981, p. 398. El dominico Thomas Gage reportó que el toncontín era el principal baile en los festejos indígenas y que incluso había sido representado ante el rey en la corte madrileña por parte de españoles que deseaban mostrarle algunas de las costumbres nativas. Thomas Gage: *The English-American his Travail by Sea and Land: or, A New Survey of the West-Indias, containing a Journall of Three thousand and Three hundred Miles within the main Land of America*, R. Cotes, Londres, 1648, p. 154. Para una amplia información sobre la existencia de morerías, establecimientos dedicados al alquiler de trajes para estas danzas, en específico en la región de Chimaltenango, durante los siglos xvi y xvii, véase el trabajo de Robert M. Hill ii: «Anotaciones sobre las morerías kaqchiqueles en Chimaltenango en los siglos xvi y xvii», en *Mesoamérica*, 35, 1998, pp. 83-91.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

clara diferencia entre las diversiones «honestas» que disfruta la aristocracia en el palacio del arzobispo Pardo de Figueroa y «las regocijadas máscaras, bailes, y bulliciosas compañías personadas: que el Pueblo, que no alcanza otras más exquisitas, desahoga con estas demostraciones los conatos de su veneración […]».[6] De acuerdo con la relación del padre Carranza y Córdova, las encamisadas también ocupaban un lugar destacado dentro de los programas festivos del siglo XVII: se organizaron tres con la activa participación de un nutrido grupo de «caballeros de la primera nobleza» y se ofrece una detallada descripción de sus vestimentas y de los aperos de sus monturas.[7] Por el contrario, no se encontrará rastro de ellas en las fiestas del XVIII que, en términos generales, propenderán a una morigeración de todas aquellas expresiones de regocijo que pudieran suponer un riesgo para las buenas costumbres y el orden público.

## La devoción al Cristo de Esquipulas

La relevancia de la relación de Alonso de Arcos y Moreno sobre la bendición del templo de Esquipulas no se deriva tan solo de su condición como solitaria representante de una subcategoría de las relaciones de fiestas eclesiásticas, sino de otros dos aspectos que no desmerecen en interés: la alta jerarquía de su autor, nada menos que el propio presidente de la real audiencia de Guatemala, y el determinante papel desempeñado por el santuario de Esquipulas como centro de difusión de la que con toda probabilidad sea la devoción de mayor impacto regional desde la fase final de la colonia y hasta la actualidad.[8]

El origen de la imagen oscura del Cristo de Esquipulas es bien conocido. El 20 de agosto de 1595, fray Cristóbal de Morales contrató con el escultor Quirio Cataño la talla de un crucificado[9] (fig. 1). Desde el primer momento, el culto gozó de gran popularidad, la cual podría deberse a un fenómeno de hibridización con

6. Antonio De Paz y Salgado, *Las luces del cielo de la iglesia difundidas en el hemisferio de Guatemala, en la erección de su iglesia en metropolitana, e institución de su primer arzobispo, el Ilmo. y Rmo. señor maestro D.F. Pedro Pardo de Figueroa…,* Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, México, 1747, p. 51.

7. «El maese de campo, don Joseph Agustín de Estrada, regidor decano, y el capitán don José Calvo de Lara, alférez real, vestidos a la húngara, con petos dorados, mangas y calzón de encajes finos, de celeste, plata y oro, sobre lama de oro, mantas imperiales de rengue verde con ramazón de oro, sobre raso blanco, y las vueltas de armiños negros, con puntas al vuelo de plata, los caballos overos y las sillas bordadas de oro y plata sobre carmesí. El maestre de campo, don Sancho Álvarez de las Austrias, y el capitán don José de Santiago, alcaldes ordinarios, llevaban vestidos de lama, con franjas de plata y cabos de lo mismo; sombreros con penachos de blanco, negro y amarillo, con presillas de diamantes. Los caballos eran azulejos y las sillas y bridas de azul y plata». Juarros, *Compendio de la historia*, 1981, p. 399.

8. Para una visión del impacto regional de este culto en la actualidad, consúltese: Leonardo Daniel Rosas Paz y Enrique Propin Frejomil, «Turismo religioso en la Basílica del Cristo Negro de Esquipulas, Guatemala», *El Periplo Sustentable*, 33, 2017, pp. 394-427.

9. Carlos Navarrete Cáceres, «De las deidades oscuras prehispánicas a los Cristos negros mesoamericanos», en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 2, 2015, pp. 249-250. Para una descripción de la imagen, véase: Rafael Ramos Sosa «Escultores y esculturas en la antigua Capitanía General de Guatemala», en Lázaro Gila Mena (coord.), *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 288-289.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

Fig. 1. Quirio Cataño, Santo Cristo de Esquipulas.
Fotografía: Padre Hugo David López Hernández, OSB

una deidad prehispánica relacionada con el color negro que se hubiera venerado en la vecina Copán.[10] Durante la colonia, Esquipulas se encontraba dentro de la zona habitada por la comunidad ch'orti', que en la actualidad ha quedado reducida a unos pocos pueblos al norte de Esquipulas, entre ellos Jocotán, Camotán, La Unión y Olopa. Los ch'orti' de Jocotán peregrinan a Esquipulas en enero y regresan a su pueblo el 15 de ese mes, en donde realizan ofrendas al Espíritu de la Tierra, el cual personifica la tierra, el crecimiento de las plantas, las riquezas y las propiedades. Esta celebración conjunta del Cristo de Esquipulas y del Espíritu de la Tierra demuestra, como sostienen J. Kathryn Josserand y Nicholas A. Hopkins, la existencia de una conexión entre el icono cristiano y el culto precolombino.[11] El propio Arcos y Moreno aporta en su relación unos datos muy precisos que apuntan en tal sentido. Señala que en Copán existían «unas ruinas de antiguo adoratorio de los indios» que por su magnificencia y grandes dimensiones mostraban ser las principales de la zona y que en ellas se habían practicado sacrificios humanos. El capitán general es consciente de que la elección de

10. Carlos Navarrete Cáceres: *Las rimas del peregrino. Poesía popular en oraciones, alabados y novenas al Cristo de Esquipulas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2007, pp. 13-15. Sobre el color negro de la imagen, véase: Douglass Sullivan-González: *Piety, power and politics. Religion and nation formation in Guatemala 1821-1871*, University of Pittsburgh Press, Pittsburg, 1998.

11. J. Kathryn Josserand y Nicholas A. Hopkins: «Tila y su Cristo Negro: historia, peregrinación y devoción en Chiapas, México», en *Mesoamérica*, 49, 2007, pp. 89-90.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

Esquipulas para la fundación de un nuevo sitio de culto cristiano no es casual y que responde a un proyecto de suplantación de las antiguas prácticas religiosas:

> Esta tiranía, que poseyó el común enemigo por tantos siglos, quiso la majestad divina, usando de su gran misericordia, destruir, poniendo a la imagen de Cristo crucificado en el pueblo de Esquipulas, inmediato diez leguas al valle de Copán, en cuyo caso alejaría los demonios, que poseían aquel terreno, precipitándolos a sus infernales cavernas […].[12]

Aunque la fama de los poderes del Cristo de Esquipulas se había difundido, su culto recibió el mayor impulso cuando el arzobispo fray Pedro Pardo

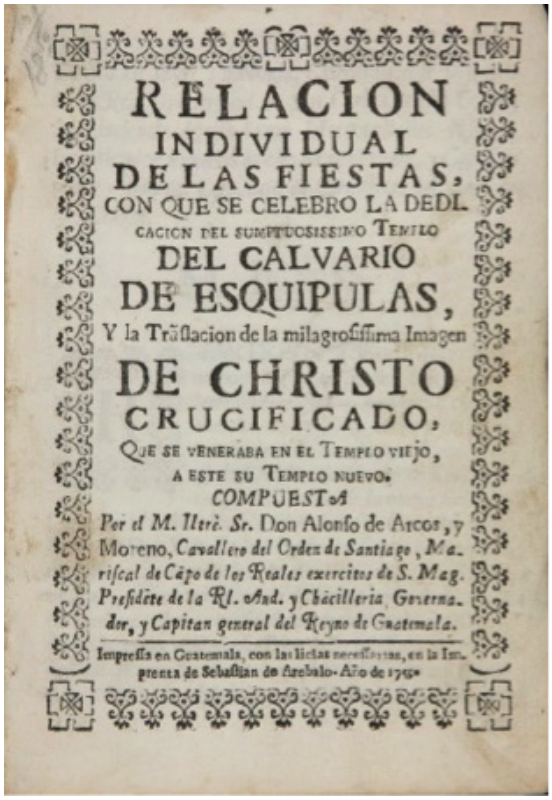

RELACION
INDIVIDUAL
DE LAS FIESTAS,
CON QUE SE CELEBRO LA DEDI-
CACION DEL SUMPTUOSISSIMO TEMPLO
DEL CALVARIO
DE ESQUIPULAS,
Y la Trãslacion de la milagrosíssima Imagen
DE CHRISTO
CRUCIFICADO,
QUE SE VENERABA EN EL TEMPLO VIEJO,
A ESTE SU TEMPLO NUEVO.
COMPUESTA
Por el M. Ilustr. Sr. Don Alonso de Arcos, y
Moreno, Cavallero del Orden de Santiago, Ma-
riscal de Campo de los Reales exercitos de S. Mag.
Presidente de la Rl. Aud. y Chancilleria, Governa-
dor, y Capitan general del Reyno de Guatemala.
Impressa en Guatemala, con las licias necessarias, en la Im-
prenta de Sebastian de Arebalo. Año de 1759.

Fig. 2. Alonso de Arcos y Moreno, Portada de la *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas...* (1759). Biblioteca de la Universidad de Yale

12. Alonso de Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas. Y la traslación de la milagrosísima imagen de Cristo crucificado, que se veneraba en el templo viejo, a este su templo nuevo*, Guatemala, Imprenta de Sebastián de Arébalo, 1759, p. 29. Las loas que cierran la relación contienen una preocupación semejante por el papel evangelizador del Cristo de Esquipulas. En la primera loa, el rey Baltazar impreca a Dios para que destierre la idolatría, en tanto que en la segunda el rey Gaspar ruega a la piedad divina que se incline hacia «la humilde conversión de los indios». Arcos y Moreno, *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 34.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

de Figueroa (1683-1751) afirmó, en 1737, haber sido curado tras orar ante la imagen e impulsó, en señal de agradecimiento, la construcción de un suntuoso templo.[13] Justamente, Pardo de Figueroa murió en Esquipulas el día de la Purificación de la Virgen, el día del año que tenía reservado para la liquidación de las cuentas que le rendía el administrador de la construcción del templo del Santo Cristo. Dios habría decidido llamarle a juicio ese día como forma de purificarlo «en la cuenta de sus obras, como acostumbraba quedar aquel día en las cuentas de la obra del mismo Señor».[14] El culto se expandió por toda Centroamérica y México, al punto de que en la primera mitad del siglo xix ya se contabilizaban cuarenta y seis templos y capillas consagradas en su honor.[15]

## La fiesta contada: la relación consagratoria del Templo de Esquipulas (1759)

En su *dispositio*, la *Relación individual…* de los festejos de bendición del templo de Esquipulas se compone de dos aprobaciones, un breve prólogo autorial de una página, la relación en cuanto tal y unas loas. Las aprobaciones son extensas, de diez y siete páginas, respectivamente, y llama la atención que no existan licencias. Esta carencia, sin embargo, no resta peso al papel desempeñado por los paratextos; todo lo contrario, en pocas ocasiones como en esta las aprobaciones desempeñan un rol tan *sui generis*, aun conservándose como programadoras de lectura.

La «Aprobación del sr. don Miguel de Montúfar» subvierte por completo la función y el propósito fundamentales de este tipo de paratexto de legitimación institucional. Las licencias y aprobaciones son espacios liminares que se encaminan a establecer la adecuación de los textos subsiguientes respecto de los códigos de las buenas costumbres y la ortodoxia católica, según rezaban las fórmulas al uso en la época. En el caso de la aprobación firmada por Miguel de Montúfar, tal propósito experimenta una sensible variación desde

13. Para una descripción del templo, véase Juarros: *Compendio de la historia del Reino de Guatemala*, 1981, p. 38. Un trabajo reciente sobre los diversos templos que han albergado la imagen desde 1595 es el de Mario Ubico Calderón: «Los templos del Cristo Crucificado de Esquipulas, Chiquimula, Guatemala», *Estudios Digital*, 12, 2017, pp. 1-19.

14. Miguel De Cilieza Velasco: *Los talentos mejor multiplicados en las gloriosas hazañas de un príncipe y pastor caballero D. F. Pedro Pardo de Figueroa. Descripción del túmulo que la Santa Iglesia de Guatemala erigió en las solemnes exequias de su Arzobispo el Ilmo. don Fray Pedro Pardo de Figueroa…*, Imprenta de Sebastián Arévalo, Guatemala, 1751, p. 4.

15. Navarrete Cáceres: *Las rimas del peregrino*, 2007, p. 16. Sullivan-González: *Piety, power and politics*, 1998, p. 152, ofrece una opinión contraria a la antigüedad del culto: estima que la popularidad del icono de Esquipulas es un fenómeno que debe ubicarse en el paso del siglo xix al xx, en coincidencia con las apariciones marianas en Europa. Para una visión sobre el estado actual del culto al Cristo de Esquipulas, consúltese: Carlos Navarrete Cáceres (ed.): *En la diáspora de una devoción. Acercamientos al estudio del Cristo Negro de Esquipulas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, unam, México, 2013; y Douglass Sullivan-González: *The Black Christ of Esquipulas. Religion and identity in Guatemala*, University of Nebraska Press, Nebraska, 2016, pp. 153-160.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

el propio punto de partida: el procedimiento normal para obtener la aprobación se habría iniciado con la remisión del manuscrito al arzobispo, quien, a su vez, habría seleccionado a un prelado de su confianza para que evaluara su corrección moral y dogmática. La relación de Arcos y Moreno atenta, por una parte, contra tales canales jerárquicos y de asignación de competencias, pues Montúfar reconoce que quien le ha remitido el texto ha sido el presidente de la audiencia. Además, la solicitud de aprobación a Montúfar tan solo pretende constatar «si la relación que V. S. hace de ellas [las fiestas], está fiel, constante y puntual». La aprobación, por lo tanto, versará sobre la «fidelidad» de la relación a lo verdaderamente acontecido y se limitará, como afirma Montúfar, a relatar aquello que la «modestia» del presidente Arcos y Moreno ha callado. Como es notorio, se ha producido un desplazamiento de los criterios de evaluación, pues tal parece que la autoridad de Arcos y Moreno provoca que la idoneidad doctrinaria de sus opiniones se dé por descontada. Esta relación, como se expresó con anterioridad, es única por ser su autor la cabeza del gobierno civil de la audiencia y esta circunstancia nada despreciable extiende su influencia sobre la organización de la estructura textual, como lo demuestra su excepcional régimen paratextual.

La aprobación de Montúfar resulta además clarificadora en otro sentido, también vinculado con la figura y el poder de Arcos y Moreno. Aunque la relación se propone como un homenaje al Cristo de Esquipulas y como un tributo a la memoria del arzobispo Pedro Pardo de Figueroa por haber dado inicio a las obras de edificación del templo, en el fondo constituye un encomio de las acciones del presidente de la real audiencia. Las relaciones de fiestas son consideradas, a fin de cuentas, como parte del género epidíctico, lo cual se evidencia en el tono laudatorio empleado por Montúfar. La práctica habitual era que el escritor-criado, para emplear la denominación de José Simón Díaz,[16] cantara las loas del comitente en toda la extensión del texto relatorio, pero la anómala identificación entre escritor y comitente que se produjo en la relación de Esquipulas anuló esta posibilidad. Al encontrarse el autor de la relación privado de la oportunidad de extenderse en la pintura de sus propias virtudes, algo vedado por los deberes de la falsa modestia, no quedó más opción que delegar dicho afán en los paratextos. La aprobación satisface con amplitud este propósito, pues se ocupa de mostrar cómo el presidente venció todas las dificultades que interpuso en su contra «Lucifer envidioso, y enojado, de las almas que perdía, si veía consumado aquel tribunal de la misericordia». Así, se enumera con detalle la diligencia de Arcos y Moreno para dotar el templo de puertas y campanas y, sobre todo, para superar los desperfectos causados por un terremoto, los cuales habían sido interpretados en un principio por el párroco de Esquipulas como expresión de la voluntad divina de que la bendición del templo no se realizara en la fecha dispuesta. El presidente, por el contrario, adujo

16. José Simón Díaz: «Los escritores-criados en la época de los Austrias», en *Revista de la Universidad Complutense*, 2, 1981, pp. 169-177.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

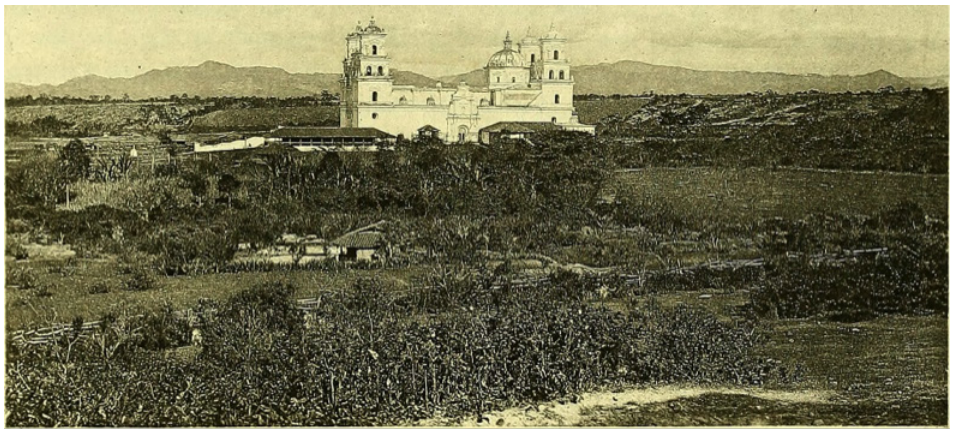


Fig. 3. Vista del templo de Esquipulas. Alfred Percival Maudslay *et al.*, Biologia Centrali-Americana, or, Contributions to the knowledge of the fauna and flora of Mexico and Central America, 1889. Fuente: Wikicommons

> […] que no entendíamos el lenguaje, con que la divina providencia nos hablaba a los hombres sus queridos, y que así estos no eran acasos, ni contingencias, sino prodigios, y misterios, con que quería probar si era firme y ciega nuestra fe, por lo que le suplicaba, no desmayara de la empresa […].[17]

Para completar su panegírico del alto mandatario, Montúfar recurre al conocido tópico de la prédica con el ejemplo. Tras haber destacado las excelencias de los diversos sermones escuchados durante los festejos, celebra la existencia de la muda elocuencia del ejemplo, propia de una «superior esfera». Dentro de esta particular prédica destacan, por supuesto, las figuras del presidente y de su esposa, doña Francisca Sancho. Su ejemplaridad se descompone en dos segmentos: en primera instancia, su regular asistencia a las solemnidades del culto divino, soportando incluso los malestares de un «accidente natural» –presumiblemente, un resfriado–; y en segundo lugar, su generosidad para dotar a la celebración de la suntuosidad que ameritaba. Este último aspecto, que es el que recibe mayor énfasis, resulta útil para acreditar el compromiso político y religioso de Arcos y Moreno –buen gobernante y buen católico– y para afianzar su prestigio mediante una demostración de su riqueza personal. El cuidado en el detalle por parte de Montúfar, además de la extensión de la metáfora de la oratoria por medio de actos, justifica la inclusión de esta extensa cita:

> Lo singular pues de la oratoria del Sr. presidente fue, haber sido un orador, que aun mismo tiempo predicaba con muchas, y distintas lenguas, porque en

17. Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 3.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

> el templo hablaba con lengua de plata en la rica lámpara que dio, y en el pueblo con los, crecidos gastos, que le causaban la manutención de tantos, que comían, y bebían por su cuenta, para que fuese la celebridad más solemne: en la iglesia hablaba con las llamas de las velas, que ardían, que eran lenguas, que publicaban lo generoso de su liberalidad, y lo encendido de su devoción, y en el atrio con las lenguas de fuego, que disparaban los cohetes, las bombas, los castillos, y las, piezas de artillería, que para este fin trajo desde el castillo de Omoa. Así también predicó mi Sra. Da. Francisca Sancho en el costoso rico palio, que donó para el santuario, y si las rosas, y las flores son símbolo de la elocuencia, elocuentísima fue la señora presidenta, porque así lo publicaban las rosas, los claveles, azucenas, y otras flores, conque estaba preciosamente adornado el altar, hechas todas á esmeros de su cuidado.[18]

La segunda aprobación del texto relatorio se debe al oratoriano Pedro Martínez de Molina, quien firma como examinador sinodal del arzobispado y capellán del presidente Arcos y Moreno. Aunque su estilo es más llano que el de la previa aprobación de Miguel de Montúfar, su estrategia retórica resulta un calco de aquella. Al igual que Montúfar, Martínez de Molina se preocupa en primera instancia por el encargo que se le hace de verificar el relato de Arcos y Moreno. De nuevo llama la atención el hecho de que no se somete el texto al escrutinio doctrinario usual, sino que se aclara que la aprobación se limitará a constatar que la relación respeta lo efectivamente sucedido, es decir, que la fiesta contada es fiel a la fiesta vivida. Con este abandono explícito de su original función censora, las aprobaciones pasan de actuar como verificación doctrinaria a convertirse en mera verificación factual. Esta transformación implica también una inversión de la jerarquía textual, pues normalmente las aprobaciones y licencias eran documentos que autorizaban la circulación de las relaciones y que, por lo tanto, ejercían cierta tutela sobre ellas. En la relación de las fiestas de Esquipulas, por el contrario, el autor de esta es quien detenta el poder efectivo, tanto en el plano literario como en el extraliterario, por lo que es la relación la que se impone sobre las aprobaciones. Este efecto de inversión se hace patente en la manifestación de Martínez de Molina de que la relación de Arcos y Moreno no requiere ser autenticada porque su veracidad es proclamada por diversas fuentes, la primera de ellas por provenir de un individuo valiente y preclaro –le compara con Alfonso el Sabio– como el presidente. La aprobación, si se sigue el hilo argumentativo del padre oratoriano, resultaría del todo irrelevante, prescindible si se quiere, pues la relación sería expresión misma de la verdad.

El otro gran paralelismo entre las dos aprobaciones es el que se refiere a la función epidíctica. Al igual que en la aprobación de Montúfar, Martínez de Molina sostiene que el presidente ha callado por «natural modestia» sus méritos, pero «como yo no estoy poseído de esos impedimentos», dice, se siente autorizado para exponerlos. De nuevo, el relato de esos méritos responde a la

18. Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas,* 1759, pp. 9-10.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

doble estrategia de alabar los aportes materiales y la prédica con el ejemplo. Respecto de los primeros, se resalta su «generosidad devota», su «liberalidad generosa», con las que atendió tanto los gastos generados durante el tramo final de edificación del templo como «todos los crecidos costos, que causaron tan solemnes y dilatadas fiestas». Sin embargo, continúa la aprobación, «lo que más admiró a la grande turba, y publicaba asombrada de ver [fue] la perseverancia devota» del presidente y su esposa, quienes asistieron a las misas, sermones, rosarios y novena, aun cuando aquel estaba «aquejado dos días de grave accidente».

El efecto conjunto de las aprobaciones no es desdeñable. Desde su condición de umbrales paratextuales programan la lectura del cotexto. En este caso en particular, diseñan una magnificación de la presencia y actuación del presidente Arcos y Moreno de modo tal que se llega, inclusive, a eclipsar el motivo religioso que desencadena los actos festivos. En las aprobaciones, en efecto, la mención de la dedicación del templo, el traslado de la imagen del Cristo de Esquipulas y de los restos mortales del arzobispo Pardo de Figueroa se reduce a escuetas referencias, en apariencia reñidas con la trascendencia de los eventos. Esta invisibilización no representa de ninguna manera un irrespeto hacia la devoción, sino que da cuenta de la compleja urdimbre de intereses y lealtades que confluían en la elaboración y difusión del lenguaje de las relaciones de fiestas. Al igual que en las relaciones de celebración de la muerte y en las de celebración de la lealtad, no se trata aquí tan solo de manifestar la adhesión a superiores instancias del poder político y religioso, sino también de poner en juego y visibilizar las parcelas de poder de los actores locales. Por lo tanto, más allá de la exaltación del venerado Cristo de Esquipulas y de la memoria del arzobispo Pardo de Figueroa como gestor del proyecto de edificación, se trataría de un bien orquestado proyecto para impulsar en el imaginario popular la asociación de la figura del presidente Arcos y Moreno con la mayor devoción religiosa del reino de Guatemala, así como para reafirmar ante las élites su prestigio y su honor merced al alarde de liberalidad en la financiación de las diversiones.

El tema de la justificación por parte de los altos funcionarios ha sido tratado por Burgos Lejonagotia en su estudio sobre la venalidad y los méritos en la provisión de cargos americanos durante la primera mitad del siglo xviii.[19] Los provistos con cargos de la corona estaban obligados, en lo fundamental, al mantenimiento de la paz, a administrar justicia con entereza y a incrementar las rentas reales. A lo anterior se añadía un deber que representaba, además, una manera de promocionar la figura del buen administrador: la demostración de piedad cristiana. De acuerdo con dicha investigación, este deber se hizo más patente en quienes ocuparon los cargos más altos, como los presidentes de la real audiencia, y la mejor forma de cumplirlo fue «la

19. Guillermo Burgos Lejonagoitia: *Gobernar las Indias: venalidad y méritos en la provisión de cargos americanos, 1701-1746*, Editorial de la Universidad de Almería, Almería, 2014, p. 434.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

financiación de obras pías y construcción o reparación de lugares de culto». Burgos Lejonagoitia cita los ejemplos de los presidentes guatemaltecos Francisco Rodríguez Rivas, quien costeó la reparación de las iglesias de San Felipe Neri y del Santo Calvario en 1716, y Antonio Echeverz Subiza, que corrió con los gastos de la edificación de la iglesia de Santa Clara. La actuación del presidente Arcos y Moreno, por lo tanto, no fue un caso aislado, sino parte de una práctica mediante la cual los altos funcionarios pretendían ganar fama de liberalidad y religiosidad.

El tercer y último epitexto es un breve prólogo autorial que actúa, todo él, como una elegante declaración de falsa modestia que, sin embargo, acaba por exaltar la trascendencia de la relación. De nuevo, se está ante un sutil juego de apariencias en el que la intención explícita es menoscabada por un excedente semántico que instaura otro orden. En este caso, el contenido manifiesto es una somera reflexión sobre la necesidad de los panegíricos en cuanto permiten que las «obras perfectas, y admirables» sean por todos conocidas y encomiadas. El ejemplo más preclaro de ello, continúa el prólogo, es el propio Dios, quien al crear la luz y ponderar su perfección no paró allí, sino que la separó de las tinieblas. De conformidad con tal razonamiento, sostiene el prologuista, el propósito de la relación es «hacer publicación de probanzas con un estilo humilde, y sincero, que más obligue a los fieles a la devoción de este Cristo, y mayor honra de Dios, que a la mía».[20]

Acaba el prólogo con un ofrecimiento de disculpas por la necesidad de «hacer patentes los inexplicables favores, que le debo a este Señor», aunque ello se debe solo a su «devoción». Como se aprecia en estas dos citas textuales, existe una conciencia diáfana tanto sobre la presencia dominante del presidente de la real audiencia como de que ello puede resultar chocante para la sensibilidad religiosa. La apelación a un discurso piadoso, que proclama que la sobreexposición del jerarca es consecuencia de su digna «devoción» y que no pretende en ninguna manera opacar la debida reverencia al Cristo de Esquipulas, es la estrategia diseñada por la voz autorial para acallar cualquier posible crítica en esa dirección. Toda una sutil modalidad del recurso de la *occupatio*. El resultado del prólogo es la legitimación de lo que ya se había adelantado en el texto de las aprobaciones: que la entera relación se construye desde la participación del capitán general Arcos y Moreno en la edificación del templo de Esquipulas y en los fastos de su bendición.

El texto de la relación confirmará el trayecto de construcción de significados que ha sido diseñado desde las aprobaciones y el prólogo autorial. El *incipit*, que crea el marco general dentro del que será leído el cotexto, se abre con la presencia, una vez más, de Arcos y Moreno:

> Habiendo llegado al pueblo de Esquipulas por el mes de enero del año pasado de 1758 a cumplir una promesa, que había hecho, de visitar a aquella mila-

20. Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 18.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

> grosísima imagen de Cristo nuestro bien crucificado, pasé a ver el suntuoso templo del Calvario, que edificó la devoción del Ilmo. y Reverendísimo Señor Arzobispo don fray Pedro Pardo de Figueroa, y advirtiendo que lo que le faltaba para consumarse, y dedicarse era un poco de calor, me dediqué desde entonces para dar muestras de mi afecto y determiné celebrar la dedicación para este año de 1759, y aunque el demonio puso todos sus ardides, astucias y muchas dificultades para impedir obra tan del agrado de Dios, todas, por su misericordia, se vencieron con facilidad [...][21]

Con esta confesión, se demuestra que la piedad del presidente es la causa única que permitió la feliz conclusión de los trabajos de edificación del templo. Este es uno los únicos dos momentos de la relación en los que el autor habla de sí mismo y es el determinante para erigirlo como punto axial de la fiesta vivida y de su transcripción literaria.[22] Después de esto, no necesitará detenerse en la exposición de las dificultades interpuestas por las fuerzas demoníacas y en cómo su diligencia las sorteó, pues de eso ya se ocuparían los solícitos Miguel de Montúfar y Pedro de Martínez de Molina, firmantes de las aprobaciones.

El resto de la relación responde en términos generales a los modelos organizativos que regían el género de las relaciones festivas. De acuerdo con el estudio de Carlos Álvarez Santaló sobre la fiesta barroca contada, las relaciones respondían a patrones discursivos en los que ocupaban un lugar primordial ciertos recursos retóricos provenientes de la tradición clásica: la organización descriptiva (orden cronológico y verosimilitud), el panegírico de personas e instituciones, el elogio del pueblo y de los lectores, y el elogio descriptivo de adornos e invenciones.[23] Justamente, Arcos y Moreno estructura su relato en apego a un estricto orden cronológico. Indica, día a día, desde el 4 y hasta el 13 de enero de 1759, los actos celebrados durante la novena de fiestas. Este recuento diario es, por supuesto, una contribución a la verosimilitud de la narración y le permite, además, ofrecer un completo panorama del programa del fasto al tiempo que intercala elogios de diversos actores destacados. La descripción de las actividades efectuadas desde el 8 hasta el 13 de enero, verbigracia, constituye un extenso panegírico de los sacerdotes que predicaron durante esos días y en el cierre de la relación se incluyen, además, los elogios del cura párroco y del alcalde mayor.

El programa completo de los actos festivos es el siguiente:

21. Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 19.

22. El otro momento es cuando, en su narración de lo acontecido el día 7 de enero, señala que «concluida la misa se dijo la novena, que di a luz el año pasado, recitándola el padre lector fray Miguel de Zaragoza». Arcos y Moreno, *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 23.

23. Carlos Álvarez Santaló: «La fiesta barroca contada: una demostración retórica consciente», en Peña Díaz, Manual, Ruiz Pérez, Pedro y Solana Pujalte, Julián (coors.): *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

| Día | Encargados | Funciones |
|---|---|---|
| 4 de enero | Diego Rodríguez de Rivas, obispo de Comayagua | Bendición del templo |
| | José de Moctezuma, obispo de Chiapas | Limpieza de la imagen de Cristo |
| 6 de enero | Fr. Miguel de Zaragoza<br>Diego Rodríguez de Rivas y José de Moctezuma, obispo de Chiapas | Misa<br>Procesión: sesenta sacerdotes, presidente de la Audiencia y oidores. Cuatro altares en el recorrido por la ciudad.<br>Descarga de artillería.<br>Castillo de fuego y otras invenciones. |
| 7 de enero | José de Moctezuma, obispo de Chiapas | Inicio de la novena de fiestas<br>Misa |
| | Miguel de Montúfar | Sermón panegírico |
| | Fr. Miguel de Zaragoza | Novena (escrita por Arcos y Moreno) |
| | José Vallejo, S.I. | Rosario<br>Sermón moral |
| | | Fuegos de artificio |
| 8 de enero | Miguel de Montúfar | Misa |
| | Fr. Alejandro Sagastume, O.P. | Sermón |
| | Fr. Buenaventura Lens, O. de M. | Prédica |
| 9 de enero | Fr. Juan José Cordero | Misa |
| | Fr. Joaquín Dighero, | Sermón |
| | Fr. Miguel de Córdoba, O.P. | Prédica |

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

| Día | Encargados | Funciones |
|---|---|---|
| 10 de enero | José Vallejo, S.I. | Misa |
| | Fr. Juan José Cordero, O. de M. | Sermón |
| | Fr. Alejandro Sagastume | Sermón moral |
| 11 de enero | Juan Antonio Gallardo | Misa |
| | José Vallejo, S.I. | Sermón |
| | Pedro Molina, C.O. | Sermón moral |
| 12 de enero | Fr. Joaquín Dighero | Misa |
| | Florencio Cordero | Sermón panegírico |
| | Juan José Cordero | Sermón de misión |
| 13 de enero | Fr. Alejandro Sagastume | Misa |
| | | Sermón panegírico |
| | Fr. Miguel de Córdoba, O.P. | Traslación de los restos del arzobispo Pardo de Figueroa |

Fuente: elaboración propia a partir de Alonso de Arcos y Moreno, *Relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas* (1759).

El último aspecto a destacar es el referente a varios hechos ocurridos durante la novena festiva y que no se duda en calificar como «prodigios». Los prodigios, en oposición a los milagros, según Agustín Redondo, son «acontecimientos raros o extraordinarios que tienen valor de presagio, cualquiera que sea la causa física (en relación con la naturaleza) a la que se pueda asignar la producción de cada uno de ellos».[24] Tanto desde la iglesia como desde la monarquía, instituciones supremas del sistema social barroco, se estimulaba la difusión de una atmósfera mágica y prodigiosa que contribuía a sostener la obediencia al orden jerárquico.[25] En la relación son tres los acontecimientos

24. agustín redondo: «Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos xvi y xvii», en García De Enterría M.ª Cruz *et al.* (eds.): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá y Publications de La Sorbonne, Alcalá de Henares,1996, p. 288.

25. Beatriz Vitar: «El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos», en *Revista de dialectorlogía y tradiciones populares*, 56, 1, (2001), p. 126. Vitar estudia con detalle el ambiente supersticioso del Madrid de los Austrias, una época en la que la villa y corte «parecía vivir bajo el encantamiento».

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

que reciben el apelativo. El primero de ellos es la salva de artillería que se disparó cuando la procesión que transportaba la imagen de Cristo se acercó al nuevo templo y que fue escuchada hasta a unas dieciocho millas de la ciudad, en Santa Catalina Mita y otras haciendas vecinas, algo normalmente imposible por la mucha distancia y porque se empleó apenas una libra de pólvora para alimentar los ocho cañones dispuestos para tal efecto. El segundo prodigio se relaciona con las condiciones atmosféricas: a pesar de que el clima típico de la zona, por estar vecina a montañas, es «nubloso, y húmedo», durante los días celebratorios se mostró «claro, y sereno».[26] Finalmente, se interpreta que el propio Dios indicó el sitio exacto en el que debía ser expuesta su imagen, pues si bien el arzobispo Pardo de Figueroa había dispuesto un camarín para ello el terremoto del 10 de junio de 1758 causó el desplome de la bovedilla que la cubría en tanto que dejó intacta la cúpula o media naranja como señal de que ese era el punto idóneo para que se le pudiera tributar homenaje.[27] La atribución de características prodigiosas a estos eventos constituye una apelación a las manifestaciones de superstición que impregnaban la religiosidad de la época. Asimismo, actúa como refuerzo de la relevancia de los festejos y del buen hacer del presidente de la Audiencia mediante la demostración de que gozaron en todo momento de la protección y beneplácito divinos.

## Conclusiones

Como ya hemos advertido, la *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas* presenta la inusual circunstancia de ser su autor la máxima autoridad civil del reino de Guatemala, el presidente y capitán general Alonso de Arcos y Moreno. Con ello se rompe, por única ocasión hasta donde se conoce, la práctica de delegar la escritura del libro festivo en un personaje de la élite letrada, por lo general eclesiástica. La costumbre era que el presidente de la audiencia se limitara a nombrar un ministro comisionado, por lo común seleccionado de entre los oidores, quien sería el responsable de designar al escritor. Esta circunstancia atípica repercute en la relación desde sus paratextos. La aprobación de Miguel de Montúfar no versa sobre el apego a la ortodoxia religiosa y las buenas costumbres, como era lo convencional, sino que se propone relatar lo que la «modestia» del capitán general ha callado. Los silencios que Montúfar pretende llenar se refieren, en realidad, al encomio de las acciones de Aros y Moreno. La anómala identidad entre autor y comitente de las obras –el capitán general financió la finalización del templo– impidió la pintura de sus virtudes, por lo que se debió recurrir a la estrategia de delegar tal acción a los paratextos. Desde este segmento liminar, por lo tanto, queda claro que la relación, a pesar de

26. Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 26.

27. Arcos y Moreno: *Relación individual de las fiestas,* 1759, p. 27.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

proponerse como un homenaje al Cristo de Esquipulas y, en menor medida, a la memoria del arzobispo Pardo de Figueroa, en realidad constituye un panegírico de la liberalidad y religiosidad del presidente de la audiencia.

El resto de los paratextos siguen similares estrategias retóricas y, en conjunto, producen una inversión de la jerarquía textual. Las autorizaciones y licencias dejan de funcionar como verificadores doctrinarios y pasan a ser simples verificadores factuales, con lo que desaparece la tutela que ejercían sobre la relación. En este caso, la relación se impone sobre las autorizaciones en una especie de acción especular respecto de la posición de autoridad de su escritor.

Aunque el relato de los festejos respeta los modelos organizativos del género de las relaciones, el motivo religioso original queda asociado a un proyecto de promoción de la figura del presidente Arcos y Moreno, quien reafirma su prestigio y poder mediante su vinculación con la devoción más importante del reino.

## Bibliografía


Álvarez Santaló, Carlos: «La fiesta barroca contada: una demostración retórica consciente», en Peña Díaz, Manual, Ruiz Pérez, Pedro y Solana Pujalte, Julián (coors.): *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001.

Arcos y Moreno, Alonso de: *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas. Y la traslación de la milagrosísima imagen de Cristo crucificado, que se veneraba en el templo viejo, a este su templo nuevo*, Imprenta de Sebastián de Arébalo, Guatemala, 1759.

Batres Jáuregui, Antonio: *La América Central ante la historia*, tomo ii, Tipografía Sánchez & De Guise, Guatemala, 1920.

Burgos Lejonagoitia, Guillermo: *Gobernar las Indias: venalidad y méritos en la provisión de cargos americanos, 1701-1746*, Editorial de la Universidad de Almería, Almería, 2014.

Cilieza Velasco, Miguel de: *Los talentos mejor multiplicados en las gloriosas hazañas de un príncipe y pastor caballero D. F. Pedro Pardo de Figueroa. Descripción del túmulo que la Santa Iglesia de Guatemala erigió en las solemnes exequias de su Arzobispo el Ilmo. don Fray Pedro Pardo de Figueroa…*, Imprenta de Sebastián Arévalo, Guatemala, 1751.

Díaz, José Simón: «Los escritores-criados en la época de los Austrias», en *Revista de la Universidad Complutense*, 2, 1981, pp. 169-177.

Gage, Thomas: *The English-American his Travail by Sea and Land: or, A New Survey of the West-Indias, containing a Journall of Three thousand and Three hundred Miles within the main Land of America*, R. Cotes, Londres, 1648.

García Peláez, Francisco De Paula: *Memorias para la historia del antiguo Reyno de Guatemala*, tomo ii, Establecimiento Tipográfico de L. Luna, Guatemala, 1852.

Hill Ii, Robert M.: «Anotaciones sobre las morerías kaqchiqueles en Chimaltenango en los siglos xvi y xvii», en *Mesoamérica*, 35, 1998, pp. 83-91.

Josserand, J. Kathryn y Hopkins, Nicholas A.: «Tila y su Cristo Negro: historia, peregrinación y devoción en Chiapas, México», en *Mesoamérica*, 49, 2007, pp. 82-113.

Juarros, Domingo: *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala,* tomo i, Guatemala, Ignacio Beteta, 1808.


ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

Navarrete Cáceres, Carlos: *Las rimas del peregrino. Poesía popular en oraciones, alabados y novenas al Cristo de Esquipulas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2007.

—: (ed.) *En la diáspora de una devoción. Acercamientos al estudio del Cristo Negro de Esquipulas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, unam, México, 2013.

—: «De las deidades oscuras prehispánicas a los Cristos negros mesoamericanos», *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 2, 2015, pp. 248-263.

Palau y Dulcet, Antonio: *Manual del librero hispano-americano*, tomo i, Librería Anticuaria de A. Palau, Barcelona, 1948.

Paz y Salgado, Antonio de: *Las luces del cielo de la iglesia difundidas en el hemisferio de Guatemala, en la erección de su iglesia en metropolitana, e institución de su primer arzobispo, el Ilmo. y Rmo. señor maestro D.F. Pedro Pardo de Figueroa…,* Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, México, 1747.

Ramos Sosa, Rafael: «Escultores y esculturas en la antigua Capitanía General de Guatemala», en Gila Mena, Lázaro (coord.), *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 281-300.

Redondo, Agustín: «Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos xvi y xvii», en García De Enterría Mª Cruz *et al.* (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá y Publications de La Sorbonne, Alcalá de Henares, 1996, pp. 287-303.

Rosas Paz, Leonardo Daniel y Propin Frejomil, Enrique: «Turismo religioso en la Basílica del Cristo Negro de Esquipulas, Guatemala», *El Periplo Sustentable*, 33, 2017, pp. 394-427.

Sáenz Poggio, José: *Historia de la Música Guatemalteca, desde la Monarquía Española, hasta fines del año 1877*, Imprenta de la Aurora, Guatemala, 1878.

Sánchez Mora, Alexánder: «Redes familiares, prestigio y poder: el clan Pardo de Figueroa en las relaciones festivas guatemaltecas del siglo xviii», en Iglesias Rodríguez, Juan José y García Bernal, José Jaime (eds.), *Andalucía en el mundo atlántico moderno: agentes y escenarios*, Sílex ediciones S.L., Madrid, 2017, pp. 389-405.

Sullivan-González, Douglass: *Piety, power and politics. Religion and nation formation in Guatemala 1821-1871*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1998.

—: *The Black Christ of Esquipulas. Religion and identity in Guatemala*, University of Nebraska Press, Nabraska, 2016.

Ubico Calderón, Mario: «Los templos del Cristo Crucificado de Esquipulas, Chiquimula, Guatemala», *Estudios Digital*, 12, 2017, pp. 1-19.

Vitar, Beatriz: «El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos», *Revista de dialectorlogía y tradiciones populares*, 56, 1, 2001, pp. 97-128.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.4

# La alegoría de la ii República Española en el *Guernica* de Picasso

# The Allegory of the Second Spanish Republic in Picasso's *Guernica*

Néstor Morente y Martín

Recibido: 05/06/2017 Evaluado: 18/10/2017 Aprobado: 04/01/2018

Resumen: En 1937 Pablo Picasso fue el seleccionado por el Gobierno de la República para que fuese la referencia artística del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París. El tema a desarrollar tenía que ser la denuncia de la guerra civil española. El trabajo de Picasso, inspirado en la tragedia de Guernica, dará como resultado sin duda la obra más universal del siglo xx. Como jamás hizo una interpretación del cuadro, suscitó desde entonces que los historiadores hiciesen multitud de hipótesis. Una de ellas apunta a la personificación de la República en la figura femenina que porta el quinqué.

*Palabras clave*: Picasso, Guernica, alegoría, República, exposición.

Abstract: In 1937, Pablo Picasso was chosen by the Republican Government to be the artistic representative in the Spanish pavilion at the International Exhibition in Paris. The subject of the work was to be a denunciation of the Spanish Civil War. Picasso took his inspiration from the Guernica Tragedy, and the result was what is undoubtedly one of the most universally renowned paintings of the 20th century. As the artist never offered an interpretation of the painting, historians have since made an enormous variety of hypotheses. One of them suggests that the female figure carrying an oil lamp is the personification of the Republic.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Índice

*Keywords*: Picasso, Guernica, allegory, Spanish Republic, International Exposition.

El 25 de mayo de 1937, se inauguró en París el último gran evento cultural a nivel internacional más relevante de los años treinta, la *Exposition Internationale des «Arts et des Techniquesappliqués à la Vie moderne»*. El encuentro –con una masiva participación de naciones sin precedentes– estuvo marcado en gran medida por la Guerra Civil, que amenazaba con que el Gobierno legítimo de la República Española fuera sustituido por una dictadura militar de ideología fascista encabezada por el general Franco, quien había encabezado un golpe de Estado en la tarde del 17 de julio de 1936.

La Exposición Internacional de París fue el claro reflejo del futuro político que le esperaba a Europa, lo que se manifestaba en los pabellones de la Alemania (Nacionalsocialista) gobernada por Adolf Hitler, que en ese momento estaba apoyando el golpe de Estado contra la República Española, y el pabellón de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Ambos pabellones, casualmente situados uno enfrente del otro, exhibieron un planteamiento exacto en cuanto al gusto arquitectónico que debía de regir el futuro de sus naciones, con un claro referente y la mirada puesta en el clasicismo de la Antigüedad. Sin embargo, la simbología era más bien distinta, pues mientras el pabellón alemán exhibía el águila con la esvástica, símbolo del Partido Nazi, el soviético mostraba la *Alegoría de la revolución proletaria*, escultura colosal de Vera Mujina, en la que una mujer y un hombre exteriorizaban el emblema de la URSS empuñando la hoz y el martillo.

Saludando al pabellón nazi con otra escultura colosal se encontraba el de la Italia (fascista) de Benito Mussolini, con *El genio del fascismo* de Giorgio Gori. Este genio que ya no es alado ni porta la antorcha de la libertad como el de la Plaza de la Bastilla de París –aunque si su desnudez– se exponía sobre un caballo haciendo el saludo fascista dirigido hacia Alemania con cierta sumisión. El *art déco* en la este tipo de escultura así como el neoclasicismo arquitectónico, serán en esta exposición los referentes de vanguardia. Mientras tanto, el pabellón de la República Española optó por una estructura racionalista a cargo de los arquitectos Josep Lluís Sert y Luis Lacasa. En su interior se exhibían obras pertenecientes a múltiples estilos, prueba de la libertad artística del Gobierno republicano que no hizo gala de ninguno de ellos de forma oficial, convirtiéndose el *Guernica* en el ejemplo más destacado de esta cuestión.[1] (fig. 1).

En enero de 1937, el Gobierno de la República tenía su sede oficial en la ciudad de Valencia, la amenaza rebelde había obligado a trasladar la capital y con ella cientos de artistas e intelectuales ante el peligro que corrían sus vidas.

1. Josefina Alix Trueba: *Pabellón Español Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Fig. 1. Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Valencia comenzaba ese año con la «Cabalgata del Niño» que aprovechó para denunciar en una multitudinaria manifestación el golpe de Estado contra el Gobierno legítimo. El 24 de enero, se inauguró el Congreso de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), en el que participaron Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo como ponentes. El evento se celebró en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Valencia, lugar donde también se desarrolló, meses más tarde, el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura y donde el Gobierno decidió ubicar provisionalmente la sede del Parlamento español hasta su posterior traslado la Lonja de la Seda.

El año 1937 fue sin duda el de la esperanza para la República Española, el año decisivo en su lucha contra el fascismo, el año que regiría el destino de la nación. El Gobierno, aunque en estado de guerra, intentó continuar con la máxima normalidad el desarrollo de los eventos, convencidos –al menos entonces– de que el golpe no llegaría a triunfar. Así pues, se continuó con las sesiones parlamentarias y el desarrollo político, también en las artes, como lo demuestra la participación en la Exposición Internacional de París como una nación más, aunque denunciando la situación de la guerra. O el II Congreso de Escritores y otras exhibiciones, como la Exposición Nacional de Obras Públicas inaugurada el 11 de junio.[2]

El 17 de mayo, el ministro de Hacienda y miembro del Partido Socialista (PSOE) Juan Negrín, fue nombrado presidente del Gobierno. Poco después se emitió desde la ciudad de Castellón, la moneda más icónica, sin lugar a dudas, de la II República Española, la conocida como «rubia» o «peseta de Negrín», con valor de una peseta y que marcó su peculiaridad por ser la primera y hasta el momento única moneda en la historia de España en acuñarse en latón. En

2. VV. AA.: *València, capital cultural de la República [1936-1937]*, Manuel Aznar Soler, Valencia, 2007, pp. 21-69.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

esta medida monetaria se reflejan principalmente dos cuestiones; por un lado la debilidad económica del Gobierno a causa de la guerra, al sustituir la peseta de plata de 1933 por la de latón, pero por otro el mensaje de continuidad y legitimidad del régimen republicano.

En 1937 Valencia, además de ser la sede oficial del Gobierno, era la capital cultural de la República. Uno de los artistas valencianos que en ese momento más destacaban por su arte cartelista y gestión sobre el patrimonio artístico fue Josep Renau, nombrado en 1936 Director General de Bellas Artes en un momento de extrema delicadeza y decisiones como el traslado de parte de las obras del Museo del Prado de Madrid a esta ciudad del levante para su mejor protección y salvaguarda. También era el director de la revista artística *Nueva Cultura* que había fundado en 1935 en defensa de la cultura popular y ontra el fascismo, en un claro ambiente prebélico.[3]

Fue el 27 de abril de 1936, cuando el entonces presidente del Gobierno, Santiago Casares Quiroga, confirmó la presencia de la República Española en la Exposición Internacional de París. Los fines que en ese momento se pensaron para el pabellón español eran principalmente turísticos, cuestión que tuvo que desecharse tras el inicio de la Guerra Civil, quedando la organización así como todo el programa en manos de Josep Renau. El artista valenciano desempeñó en esta cuestión un papel determinante, pues tuvo que rehacer prácticamente todo el enfoque para que el pabellón español pasase a ser, de cara al Mundo, el escaparate y denuncia de la guerra de España.

Aunque Pablo Picasso no había participado de forma activa con la República Española –pues vivía en París desde hacía casi tres décadas– Josep Renau, con la aprobación del Gobierno, pensó en él para que fuese la referencia del pabellón. Renau fue quien negoció con Picasso para que pintase la principal obra española de la Exposición Internacional. En enero de 1937, viajó a París para entrevistarse con él junto a Luis Lacasa –uno de los arquitectos del pabellón– y los escritores Max Aub, Juan Larrea y José Bergamín. Sin la actuación del pintor valenciano Josep Renau para que Picasso participase de este evento como la referencia internacional española, el *Guernica* jamás se hubiese realizado.[4]

Picasso aceptó sin dudar un instante la proposición que le hizo Renau en nombre del Gobierno de la República Española, pero lo cierto es que el pintor malagueño ya estaba informado sobre este asunto, pues justo un mes antes, en diciembre de 1936, Renau ya se había entrevistado a título personal con él para trasladarle la idea de que fuese su obra la referencia del pabellón español. Esto se evidencia en la misma visita de enero de 1937, pues Picasso, en el momento de recibir el encargo a título oficial, ya estaba elaborando los dos aguafuertes

3. *Nueva Cultura*: revista cultural fundada y editada en València por Josep Renau en 1935. Su último número se publicó en octubre de 1937. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Valencia.

4. Genoveva Tusell: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Cátedra, Madrid, 2017.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

que tituló *Sueño y mentira de Franco*, precedente de lo que sería, cuatro meses más tarde, el *Guernica*.

Un total de dieciocho escenas divididas en dos planchas de nueve viñetas cada una, componen la obra *Sueño y mentira de Franco* que Picasso diseñó sin guardar ninguna relación entre ellas, pues el fin de esta creación –de la que se llegaron a estampar un total de mil ejemplares– era venderlas por viñetas individuales para recaudar fondos destinados a la causa republicana. El 8 de enero de 1937, Picasso publicó las nueve primeras pertenecientes a la primera plancha. En la tercera escena de esta tirada, Picasso muestra a Franco con una piqueta en acción de destruir una alegoría de la República. El pintor seleccionó el símbolo de la Nación para anunciar que la libertad de España estaba en peligro. Este recurso lo volverá a emplear más tarde para el *Guernica* (fig. 2).

Fig. 2. Alegoría de la II República española en la viñeta *Sueño y mentira de Franco* y en la moneda de una peseta, 1937

Picasso, de forma paralela al encargo del *Guernica*, aceptó también –a petición de Josep Renau al Gobierno de la República– la dirección del Museo Nacional del Prado y, aunque no llegó a tomar posesión del mismo por la peligrosidad de la Guerra Civil, fue sin duda un cargo que desde la distancia llevó con dignidad, gratitud y orgullo, pues desde su adolescencia admirada las obras que allí se exponían y que tanto influyeron en su pintura como las de El Greco, Velázquez o Goya. La conexión de Picasso con Renau durante el periodo de la guerra será muy cercana y con un objetivo en común: el pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París.

Aunque desde diciembre de 1936, Picasso era conocedor del encargo para el pabellón español y del tema que debía desarrollar –denunciar el golpe de estado militar que había envuelto a España en una guerra civil–, no encontraba con total claridad la forma compositiva con la que desenvolverlo. De ahí que su obra previa al *Guernica*, *Sueño y mentira de Franco,* fuese en cierta manera una oportunidad de experimentar diferentes perspectivas para componer la

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

pintura posterior así como la reacción que podría causar entre la población. El 26 de abril, a un mes de la inauguración de la Exposición Internacional de París, Picasso aún no tenía claro qué iba a presentar, pero el trágico suceso que ocurrió aquel día sería la fuente de inspiración para que terminara desarrollando la obra artística más relevante a nivel internacional del siglo XX, el *Guernica*.[5]

Ese mismo día, la localidad vasca de Guernica, leal al Gobierno legítimo de la República, fue arrasada sin más por la aviación nazi –que sin duda dirigió por su novedad militar el destino de la guerra–, la Legión Cóndor, apoyada además por la Aviación Legionaria del fascismo italiano. Este ataque genocida y fuera de toda batalla de guerra, atentando directamente y sin piedad contra la población civil en la que perecieron casi dos mil personas, dio la vuelta al mundo a través de la prensa internacional. Cinco días después, el 1 de mayo, Día Internacional del Trabajo, las calles de París se volcaron en una histórica manifestación para denunciar el ataque de Guernica. El pintor Pablo Picasso se encontraba entre los manifestantes.[6]

En la tarde de ese mismo día, Picasso, inspirado por la tragedia, comenzó a dibujar los primeros bocetos de la obra y ocho días más tarde tenía clara la composición del cuadro disponiéndose a pintarlo. En base a los bocetos preparatorios que hizo para el *Guernica*, se observa la variación de la mayor parte de las figuras que aparecen en la obra definitiva, pero hay una que reflejó en sus apuntes desde el primer instante y por su inalterable modificación, es claro y notorio que la tuvo en mente incluso antes de componer estos bocetos, una figura que sin lugar a dudas debía aparecer en el cuadro y como una de las más relevantes sino la más, según se entienda la interpretación de la obra.

Se trata de la figura femenina que asoma su cabeza por una ventana dejando ver su desnudez a través de sus senos. El rostro de perfil –más parecido a una silueta– asoma a la escena para presenciar lo que está sucediendo. Bajo la perspectiva surrealista, extiende su desproporcionado brazo derecho con el que sostiene un utensilio que emite luz. En el primer boceto parece una lámpara de luz eléctrica, en el segundo decide que sea luz de fuego –similar a una vela o antorcha– aunque definitivamente se decida por ponerle sobre la mano un quinqué. El contorno del perfil de esta figura femenina evoca el de la alegoría de la República Francesa que diseñó Jean Carlú para el cartel oficial de la Exposición Internacional y que en ese momento ya se exhibía por las calles de París (fig. 3).

Los bocetos preparatorios para el *Guernica*, son fundamentales para el correcto estudio de la obra definitiva así como para acercarnos lo máximo posible a la realidad en lo que respecta a la idea inicial que tuvo Picasso para realizar este cuadro, así como a las posibles influencias artísticas en las que se

5. Ignacio Fontes De Garnica: *1937: el crimen fue en Guernica. Análisis de una mentira*, Akal, Madrid, 2014.

6. Juan Larrea: *Guernica: Pablo Picasso*, Edicusa, Barcelona, 1977.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Fig. 3. Comparativa entre un boceto para el *Guernica* de Picasso y el cartel de la Exposición Internacional de París diseñado por Jean Carlú, 1937

pudo inspirar. De ahí, la importancia de la evolución que hace desde el inicio de este elemento que porta la alegoría femenina sobre su mano derecha, pues nos indica que no es una pieza más sin importancia, sino que lleva implícito un significado relevante y que decidió desde el primer boceto que fuese el motivo central del cuadro.

A esto hay que añadir que los bocetos nos aportan más información para hacer justicia a la importancia de esta antorcha que ocupa el centro de la composición. Se trata del sol, que ilumina a través de una bombilla eléctrica, elemento que Picasso no planificó en ninguno de sus bocetos, más aún, ni tan siquiera lo tenía pensado ya en plena realización de la obra, pues de los ocho estados del proceso pictórico con el que se conoce al *Guernica*, hasta el tercero de ellos no aparece para nada este elemento, su lugar lo ocupaba más bien la extensión del brazo del combatiente caído que en su último suspiro cierra el puño en alto para dar su último saludo a la República. En el tercer estado preparatorio del cuadro, es cuando Picasso decide cambiar la composición eliminando el brazo del combatiente caído sustituyéndolo por la figura del sol, pero tampoco con la forma elíptica y con bombilla eléctrica como en la obra definitiva sino circular, al modo clásico de representar a esta estrella.

La francesa Dora Maar, compañera sentimental de Picasso, era también pintora y escultora además de fotógrafa, lo que hizo que documentase todo el proceso de realización del cuadro en sus diferentes estados pictóricos. En lo que respecta a esta cuestión, son varias las opciones que las distintas publicaciones ofrecen a la investigación sin ponerse de acuerdo. En unos estudios se presentan como tres las etapas del proceso del *Guernica*, en otros en seis o incluso en siete. Lo cierto es que no se puede saber la cantidad de etapas en las que trabajó Picasso para esta obra, pero lo que sí se sabe con certeza, son aquellas con las que él decidió plantear su obra cara a la historia.

Esta cuestión también se la debemos a su estrecha amistad con el pintor valenciano Josep Renau, a quien envió desde París las fotografías del proceso

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

pictórico del *Guernica* realizadas por Dora Maar, para que las publicase en exclusiva *Nueva Cultura*. Y así fue, en el número 4-5 de junio-julio de 1937, la revista cultural de Renau sacaba a la luz por primera vez en España los estados pictóricos del *Guernica* decididos por el propio Picasso en un total de ocho. Por otro lado, nada más finalizar la obra, que llegó con diez días de retraso al la exposición, Picasso invitó a cenar en su domicilio de París al embajador español Luís Araquistáin –que había colocado la primera piedra del pabellón español– y a Max Aub, agregado cultural de la Embajada de España, ambos miembros del PSOE. A pesar de que el pintor donó su obra a la República Española como un regalo para los españoles, el escritor Max Aubfue el encargado por el Gobierno para pagarle, al menos, los gastos de la producción, acción que años más tarde sería fundamental para poder reclamar el *Guernica* para España (fig. 4).

Fig. 4. Los ocho estados pictóricos del *Guernica* y fotografía de Pablo Picasso, publicado en la revista *Nueva Cultura*, 1937

Nada más concluir Picasso el *Guernica* y antes de su traslado al pabellón español, el 28 de mayo de 1937, Max Aub escribió al embajador Araquistáin para reunirse con el pintor:

> *Excmo. Sr. Don Luis Araquistáin*
> *Querido Don Luis:*
> *Le he esperado a usted hasta el mediodía, pero me dice Berdejo que tardará Ud. todavía en regresar del* quai d'Orsay. *Así, le pongo estas líneas precipitadamente, pues, como vinimos ayer, tomo el tren a las dos de la tarde para Bruselas.*
> *Esta mañana llegué a un acuerdo con Picasso. A pesar de la resistencia de nuestro amigo a aceptar subvención alguna de la Embajada por la realización*

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

> *del* Guernica*, ya que hace donación de este cuadro a la República española, he insistido reiteradamente en transmitirle el deseo del Gobierno de reembolsarle, al menos, los gastos en que ha incurrido en su obra. He podido convencerle, y de esta suerte le he extendido un cheque por valor de 150.000 francos franceses, por los que me ha firmado el correspondiente recibo. Aunque esta suma tiene, más bien, un carácter simbólico, dado el valor inapreciable del lienzo en cuestión, representa, no obstante, prácticamente una adquisición del mismo por parte de la República. Estimo que esta fórmula era la más conveniente para reivindicar el derecho de propiedad del citado cuadro.*
>
> *A mi vuelta de Bruselas, el lunes próximo, le entregaré a usted personalmente el precipitado recibo, que mientras tanto he depositado en la caja fuerte de la Embajada. Picasso desea que visitemos su taller de la rue des Grands-Augustins, para cenar después con él. Hasta pronto, suyo MAX AUB*[7]

En lo que respecta a las fuentes artísticas de las que Picasso pudo tomar referencia para pintar el *Guernica*, son muchas las conjeturas que se han hecho desde 1937. Sin duda, para escenificar el desastre de la guerra civil española –que era el tema oficial que tenía que desarrollar para París, aunque se inspiró posteriormenteen la tragedia ocurrida en Guernica– recurrió a varias fuentes artísticas. Dos obras son prácticamente seguras, pues era admirador ya desde su juventud de estos artistas. En primer lugar, la *Alegoría de la Guerra* de Peter Paul Rubens de 1637. Y en segundo lugar, el cuadro *El 2 de Mayo de 1808 en Madrid* de Francisco de Goya, realizado en 1814. Esta última, teniendo en cuenta la fecha en que Picasso comenzó a preparar los bocetos del *Guernica*, estuvo sin lugar a dudas en su pensamiento.[8]

En la trayectoria artística de Picasso, se observa esta admiración que tuvo por otras obras del pasado, como *Las Meninas* de Velázquez, que incluso trasladó a su propio estilo pictórico. Pero no sirva este ejemplo para compararlo con la obra excepcional del *Guernica*, en vista de que no se debe de confundir el hecho de trasladar una obra concreta a otro estilo diferente, que tomar como referencia obras pasadas para hacer con la misma temática una totalmente diferente, *ex novo*. La confusión entre trasladar y tomar referencias respecto de un trabajo artístico, es un asunto que también ha afectado al *Guernica* de Picasso, interpretándose en muchas ocasiones su obra como un traslado de otras, apuntando como la más común la *Alegoría de la Guerra* de Rubens (fig. 5).

Esto se contempla incluso en uno de los análisis más autorizados y reconocidos en España sobre esta obra, realizado por el profesor Santiago Sebastián López y que publicó en el libro: *El Guernica y otras obras de Picasso: Contextos iconográficos*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia en el año 1984. En lo que atañe a la figura femenina y que Picasso pintó mostrando un quinqué a modo de antorcha, Sebastián la atribuye a la diosa Venus:

7. Carta de Max Aub al embajador español de París, 1937. http://cort.as/-C2Jd

8. Gijs Van Hensbergen: *Guernica: la historia de un icono del siglo xx*, Debate, Madrid, 2005.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Fig. 5. Peter Paul Rubens. *Alegoría de la guerra*. 1637. Palacio Pitti, Florencia

Ella ahora, en esta lectura iconográfica, cumple la función de la Gran Madre, que al unirse al daimon taurino hará posible la creación gracias a la fuerza genésica de este. La conjunción de los principios –masculino y femenino– tiene un acento dramático, ya que se ha producido el caos por causa de la discordia y el odio, como señalan las escenas patéticas del artista muerto, de la maternidad y de la figura desesperada con los brazos levantados; ante esta perversión del orden cósmico, la mujer dispuesta en diagonal, evocación de las Furias, increpa a Helios para que restaure la Justicia. El conjunto está dominado por el mal, principio al que los pitagóricos dieron el nombre de lo «indefinido» y de lo «tenebroso», ello explica que la oscuridad y la falta de color sea la nota dominante en razón de su poder simbólico.

Lo novedoso de la iconografía de esta Venus picassiana es el que aparezca presentando con decisión un quinqué; tan extraña figura es una metamorfosis surrealista, ya que esta mentalidad dejó profunda huella en el artista. La iconografía renacentista representó a Venus llevando una antorcha en la mano ya dentro de los contextos nupciales[…] La Guerra ha engendrado la destrucción de la Humanidad, y lo más grave no solo la destrucción del orden cósmico, sino especialmente la destrucción de la Belleza, a la que se alude aquí por medio de Venus. En ese momento dramático ella presenta una luz, la diosa quiere manifestar que sobre el caos humano está la perennidad del Arte, es decir, de la Belleza como un orden estético superior preservado por los dioses. La luz de Venus da brillo y fulgor, que son dos de las características de la definición tradicional de la Belleza y que nos remiten al símbolo de la luz-divinidad, emanada aquí por Helios (126), ente solar por excelencia.[9]

9. Santiago Sebastián: *El «Guernica» y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, Departamento de Historia del Arte-Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 113-114.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Relacionando el análisis de Sebastián en comparativa entre la *Alegoría de la Guerra* de Rubens y el *Guernica*, en primer lugar atribuye la figura de la mujer que Picasso ubica en la parte derecha en disposición diagonal, con las Furias que increpan a Helios para que restaure la justicia. Rubens, sin embargo, representa a las Furias desde la figura de Alecto animando al dios de la guerra a cumplir su cometido. A esta contradicción de relacionar a las Furias como intercesoras de la paz cuando son las diosas de la venganza, hay que tener en cuenta que Picasso no tiene pensado incluir esta figura hasta su boceto definitivo del 9 de mayo y en este, la mujer dirige su mirada hacia quien porta el quinqué, no hacia el sol, elemento que el autor no tuvo pensado pintar hasta prácticamente el tercer estado pictórico. Este hecho descarta toda posibilidad de que esta figura evoque a las Furias y por ende a todo un entramado mitológico, al menos el pintor no pensó en ello.

En segundo lugar, relaciona la figura femenina que porta el quinqué en la mano con la diosa Venus, apoyándose en el elemento de la antorcha como atributo de esta diosa. Cierto es que en algunas representaciones –aunque muy concretas– se incluye, pero tanto histórica como iconográficamente no es un atributo que caracterice a la diosa del amor, de hecho Rubens en su obra no relaciona a Venus con la antorcha, que sin embargo sí coloca en la mano de Alecto. Esto evidencia también que el quinqué del *Guernica* no guarda ninguna relación con la antorcha de la obra de Rubens (fig. 6).

Para analizar la figura femenina que Picasso incluyó en el *Guernica* mostrando su desnudez y portando un quinqué, hay que recurrir en primer lugar al significado que adoptó la antorcha durante la Ilustración y Revolución francesa, partiendo de dos alegorías que la muestran como principal atributo y

Fig. 6. Pablo Picasso. Boceto definitivo del *Guernica*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

que en el contexto histórico en el que Picasso pintó el *Guernica*, continuaban teniendo una importante repercusión visual en las artes. Por un lado el genio de la libertad y por otro la alegoría de la libertad.[10]

Para analizar la formación iconográfica del genio de la libertad, hay que recurrir a la *Iconología* de Cesare Ripa publicada en Roma en 1593. El autor incluye como ilustración para personificar el «crepúsculo de la mañana» a un joven alado desnudo que mira hacia el cielo, sobre su cabeza reposa una estrella y con su brazo derecho sostiene una antorcha. Ripa, con esta interpretación, no muestra a Eos, personificación femenina griega del amanecer, sino que personifica el propio concepto masculino del término crepúsculo. Del mismo modo muestra a Héspero, hijo de Eos y personificación griega de la tarde o «el crepúsculo de la tarde», como un joven alado que lanza con flechas los últimos rayos de la luz del día.

La obra de Cesare Ripa era bien conocida entre los ilustrados del siglo XVIII, esto lo demuestra, por ejemplo, el óleo sobre tela que pintó Antonio Rafael Mengs para personificar a Héspero en 1765, destinado a decorar el Palacio Real de Madrid junto a otros tres que representaban «el día», «la noche» y «la mañana». Mengs tomó como referencia directa para pintar esta obra la ilustración que Ripa incluyó en su *Iconología* para personificar «el crepúsculo de la tarde». Este efebo alado que plantea con antorcha o flechas sobre su mano y una estrella sobre su cabeza, aparecerá años más tarde en la portada de *La Enciclopedia* de 1751.

Los padres de *La Enciclopedia*, sin duda, quisieron ilustrar la portada de su gran obra con una alegoría que hiciese alusión a la luz que aporta la sabiduría para la libertad de la humanidad, el conocimiento que emerge desde las tinieblas de siglos de oscurantismo. En definitiva, una alegoría que personificase el amanecer de la cultura. Esta tarea le fue encomendada al grabador francés Jean-Michel Papillon, que a su vez participó con varios artículos en la redacción de *La Enciclopedia*. Papillon diseñó este grabado en 1747, cuatro años antes de su publicación, y en 1766, volvió a emplear prácticamente el mismo diseño pero sustituyendo el efebo alado por otra alegoría en la portada de su *Traité Historique et Practique de la Gravure en Bois* publicado también en París.

Jean-Michel Papillon, en su condición de grabador e ilustrador, sin duda era conocedor de la *Iconología* de Cesare Ripa, obra a la que pudo recurrir en su cometido de diseñar una alegoría *ex novo* que personificase el amanecer de la cultura. Lo cierto es que el efebo alado que plantea para la portada de *La Enciclopedia*, guarda las mismas características que el de Ripa con la excepción de que ha sustituido la antorcha que lleva en su mano derecha por instrumentos que ayudan al ser humano a alcanzar la sabiduría. Papillon descubre a este «genio de la sabiduría» que emerge de entre los cielos como una estrella, el crepúsculo de la cultura que tiene como escabel todas las

10. Néstor Morente y Martín: *El* art déco *en la imagen alegórica de la II República española en València: Vicente Alfaro promotor de las artes*, Tesis Doctoral Universitat de València, Valencia, 2017.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

ciencias y las artes que permiten a la humanidad alcanzar la verdad como única vía para lograr la verdadera libertad (fig. 7).

Este «genio de la sabiduría» que presentan los ilustrados en 1751, se metamorfoseará con la Revolución Francesa de 1789 en el «Genio de Francia» o el «Genio protector de la nación», símbolo que se hará muy popular y será difundido a partir de este momento. Su presencia no tardó en incorporarse entre la cultura visual de las artes producidas paralelas a la Revolución. Ejemplo de esto es la obra de Jean-BaptisteRegnault, *El Genio de Francia entre la libertad o la muerte,* que pintó en 1795. De igual modo aparecerá en gran parte de estampas del periodo revolucionario como uno de los protagonistas del nuevo imaginario simbólico y filosófico planteado para la nueva República francesa.

Fig. 7. Comparativa entre la Alegoría del crepúsculo de la mañana de Cesare Ripa (1603), el genio de la sabiduría de *La Enciclopedia* (1747) y el *Genio de la libertad* de Auguste Dumont (1835)

El «Genio de Francia» no tardó mucho tiempo en presentar una nueva metamorfosis para convertirse en el definitivo genio de la libertad, este, al igual que «el crepúsculo de la mañana» de Cesare Ripa, volverá a portar la antorcha con su mano derecha. El modelo por excelencia de esta personificación de la libertad se encuentra coronando la *Columna de Julio* en la Plaza de la Bastilla de París. Se trata de una escultura colosal que realizó en bronce dorado Auguste Dumónt en 1835. Desde entonces, el genio de la libertad se difundió por todos los países europeos e iberoamericanos, que en sus nacientes repúblicas adoptaron también esta personificación como símbolo.

A mediados del siglo xix, esta iconografía surgida *ex novo* de la Ilustración estaba totalmente formalizada entre la cultura visual de los pueblos –incluso monárquicos–, tal es el ejemplo español del *Genio Catalán* que realizó el es-

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

cultor Fausto Baratta en 1856. El genio tendrá la función de sujetar la antorcha para iluminar a la República con la libertad, pero también el que releve la antorcha a la República para que ésta ilumine a su pueblo por el sendero de la verdad, de la razón y de la libertad. Esta cuestión hará que en muchas interpretaciones artísticas se representen juntos al genio de la libertad y la alegoría de la República, pues el genio ilumina a través del fuego de la verdad a la República y esta a su pueblo con la libertad.[11]

Cuando Picasso pintó el *Guernica* en 1937, esta iconografía estaba más que presente en la cultura visual de su tiempo, pues tanto en las exposiciones universales como en los Juegos Olímpicos y otros muchos eventos que se habían celebrado desde el siglo XIX, tanto el genio de la libertad como la alegoría de la República, eran los temas más representativos en carteles, medallas y otros soportes artísticos. Picasso, sin duda, era conocedor de esta iconografía tan desarrollada por las artes, y al tratarse de una Exposición Internacional, motivo más que justificado para tenerla en cuenta. Así pues, es más lógico pensar que la figura femenina que presenta con el quinqué sea más bien la alegoría de la República que la diosa Venus.

Para esta cuestión, procede analizar la otra alegoría contemporánea a Picasso que también tenía la antorcha como principal atributo, la alegoría de la libertad. Para tal fin también es necesario recurrir a la *Iconología* de Cesare Ripa, concretamente a la ilustración que plantea para personificar a la verdad. Ripa la presenta como una mujer desnuda y sobre su mano derecha muestra la figura del sol. Esta interpretación de la verdad fue el modelo a seguir ya en las artes del siglo XVII, lo ejemplifica la escultura en mármol –de casi tres metros de altura– que hizo Gian Lorenzo Bernini en 1645 con el título *La Verdad descubierta por el Tiempo* ubicada en la Galería Borghese de Roma.

Bernini, al igual que Ripa, presenta la Verdad al desnudo apoyando el sol sobre su mano derecha y colocando un pie sobre el Orbe. Con la Revolución Francesa, esta iconografía continuará, aunque para adaptarla a las circunstancias del momento. En el mensaje ilustrado de la Revolución, del que surgirá la alegoría de la República –creada *ex novo*– se creó todo un aparato iconográfico, filosófico y religioso para dar a conocer la verdad, la cual conduce a la razón y esta a la libertad, o dicho de otro modo, la verdad nos hará libres pero tan solo por medio de la razón.

La razón como único medio que conduce a la libertad desde la verdad, llegó incluso a convertirse en el nuevo culto religioso para los ilustrados de la Revolución francesa. El culto a la razón, instaló su templo en la catedral de Notre-Dame de París en 1793, la nueva diosa presentaba como principal atributo la antorcha de la verdad y la acompañaba otra imagen femenina, la libertad que vestía la tricolor francesa.

11. Carlos Reyero: *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Siglo XXI, Madrid, pp. 127-129.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Por lo tanto, los ilustrados de la Revolución, tomaron como referencia la verdad de Ripa –concretamente el atributo del sol– trasladándola a la nueva alegoría de la razón. Es aquí cuando el sol de Ripa se metamorfosea en la antorcha que porta la razón y de ahí que también se simbolice, en definitiva, a la libertad con la «antorcha de la razón» que custodia la «luz de la verdad».[12]

Este sol-antorcha se representará también en algunas imágenes de la Revolución a modo de espejo, el genio de la libertad y la alegoría de la libertad-República serán los que lo muestren para dar a conocer la verdad a través de la razón. Esta cuestión se ejemplifica en un grabado de 1793 que conserva la Biblioteca Nacional de Francia titulado *El Tiempo descubre la Verdad que es sostenida por la Libertad y pisotea el feudalismo*. Esta estampa es de interés pues presenta prácticamente la misma composición que Picasso empleó para el *Guernica* en lo que respecta al Sol y a la figura femenina que porta el quinqué (fig. 8).

Fig. 8. Comparativa entre el detalle de la estampa titulada *El tiempo descubre la Verdad…* de 1793 y la alegoría con el quinqué del *Guernica* de Picasso, 1937

Toda esta compleja iconografía con la que experimenta la Revolución francesa para materializar en cierta manera todo el nuevo mensaje político y filosófico, concluyó en la definitiva formación de la alegoría de la República como personificación de la nación. Esta alegoría se verá representada en muy variados modelos y más aún cuando se extiende a los demás países, que irán proclamando sus respectivas repúblicas. Uno de estos modelos es la alegoría de la República portando la antorcha de la libertad, que en muchos casos es sostenida por el propio genio de la libertad, como es el ejemplo del monumento el *Triunfo de la República*, escultura de Aime-Jules Dalou, y que se encuentra en la Plaza de la Nación de París desde 1899.

La alegoría de la República portando la antorcha es por lo tanto una conciliación de tres conceptos que anteriormente habían sido personificados de forma independiente: la verdad, la razón y la libertad. Esta fórmula fue una

12. Fernando Prieto: *La Revolución Francesa*, Ediciones Istmo, Madrid, 1989.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

de las más divulgadas para personificar a la República, sin duda el ejemplo más conocido y espectacular por sus características es la escultura colosal de Nueva York que hizo Bartholdi, *La libertad iluminando al mundo* inaugurada en 1886. También España, cuando seproclamó la II República en 1931, adoptó como una de las variantes personificaciones republicanas la que porta la antorcha de la libertad (fig. 9 y 10).

Fig. 9. Comparativa ente la *Alegoría de la verdad* de Cesare Ripa, 1603, con *La Razón y la Libertad*, estampas francesas del siglo XVIII y la *Alegoría de la II República Española* de Vicente Beltrán Grimal de 1932

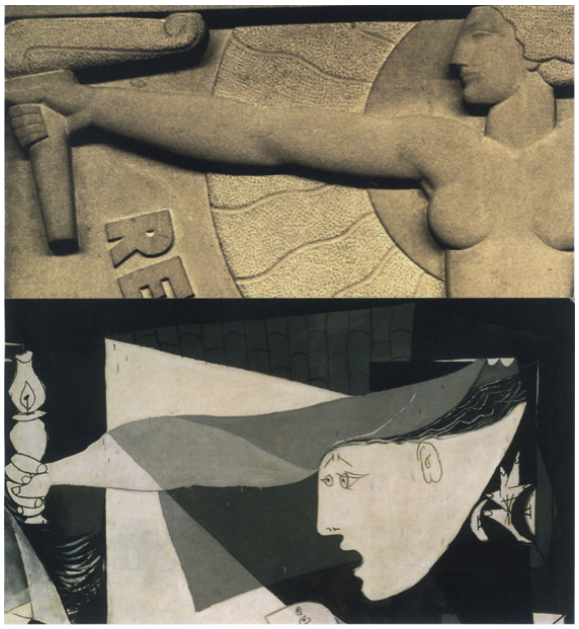


Fig. 10. Comparativa entre los detalles de la *Alegoría de la II República Española* de Ricardo Boix de 1932 y de Pablo Picasso del *Guernica* 1937

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

Los dos ejemplos valencianos más destacados son las esculturas que realizaron los artistas Vicente Beltrán Grimal y Ricardo Boix, ambos en 1932, y en el mismo estilo *art déco*. En el caso de Beltrán Grimal –uno de los principales introductores de esta tendencia en el ámbito valenciano– en una escultura de madera en bulto redondo y con dimensión colosal destinada a presidir el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de la capital del Turia. Más sencillo, sin embargo, aunque no por ello con menos calidad artística, el bajorrelieve realizado por Boix, sin duda el máximo exponente escultórico del *art déco* del País Valenciano.

Todos estos factores plantean la posibilidad de que Pablo Picasso incluyese en su obra como motivo central la antorcha de la libertad, sostenida en este caso por la alegoría de la ii República Española, que se muestra al desnudo porque en ella reside la verdad. La República sale al encuentro de su pueblo para ahuyentar con el fuego de la libertad la amenaza del fascismo. Sin duda, Picasso representó en esta figura la personificación de la nación y el símbolo de la libertad en un momento en el que la alegoría republicana era un elemento de actualidad, prueba de ello es el propio cartel de Jean Carlú para anunciar la Exposición Internacional de París.

A modo de conclusión, cabe mencionar otras dos obras valencianas que se hicieron también en 1937 y que son, junto al *Guernica* de Picasso, el escaso ejemplo del arte republicano que ha llegado hasta nosotros como denuncia a la barbarie de la Guerra Civil y ambas hechas *ex profeso* para que se expusieran también en el pabellón español de la Exposición Internacional de París. En primer lugar, *La Piedad*, óleo sobre lienzo de Alfredo Claros en un estilo próximo al realismo socialista, muestra el dolor de una mujer que presencia la caída de su marido abatido en combate. Escena que sin duda toma como referencia *La Piedad* de Miguel Ángel y que de forma muy similar también incluye Picasso en el extremo izquierdo del *Guernica*, en la figura de la mujer que sostiene entre sus brazos a su hijo muerto.[13]

Y en segundo lugar, la escultura realizada por Ricardo Boix titulada *Songez a la Douleurd`Espagne* ('Pensad en el dolor de España'). En esta obra el escultor presenta una original composición en la que la mano de una madre aterrorizada protege a su hijo. Tema que también se relaciona con la escena del *Guernica*.

Quizás en el *Guernica* de Picasso se presenta uno de los últimos ejemplos en el que el repertorio artístico y visual de la Ilustración así como de la Revolución francesa en relación con los conceptos de verdad y libertad, se hace presente con una intencionalidad necesaria en la realidad contextual del momento. Al mismo tiempo, la obra traslada y plasma unos valores que se ilustran en una

13. Rafa Company: «Las complejidades de la modernidad en el arte figurativo: Valencia de una dictadura a otra», en *La Modernitat Republicana a València. Innovacions i Pervivències en l`ArtFiguratiu (1928-1942)*, Valencia, 2016, pp. 35-40.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

perspectiva de la última vanguardia artística, composición que aún hoy refleja su propia modernidad y frescura.

Picasso nos dejó, en definitiva, una obra excepcional que muestra la atrocidad de la guerra civil española, pero también los desastres que pueden suceder, de ahí que siempre sea, además de por su singular composición, una obra presente y futura. No obstante, dejó un mensaje cargado de esperanza: la libertad sostenida por la república, una de las últimas representaciones de la alegoría de la II República Española y sin duda la más original, y aunque sigue despertando distintas interpretaciones entre los historiadores, lo cierto es que su luz sigue iluminando después de ocho décadas aquello que jamás debe volver a ocurrir (fig. 11).

Fig. 11. La Piedad de Alfredo Claros, colección de Cristina Pons Claros
y Songez a la douleur d`Espagne de Ricardo Boix, Museo de la Ciudad, Valencia, 1937

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

## Bibliografía

Alix Trueba, Josefina: *Pabellón Español Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.

Company, Rafa: «Las complejidades de la modernidad en el arte figurativo: Valencia de una dictadura a otra», en *La Modernitat Republicana a València. Innovacions i Pervivències en l`ArtFiguratiu (1928-1942)*, Valencia, 2016.

Fontes De Garnica, Ignacio: *1937: el crimen fue en Guernica. Análisis de una mentira*, Akal, Madrid, 2014.

Larrea, Juan: *Guernica: Pablo Picasso*, Edicusa, Barcelona, 1977.

Morente y Martín, Néstor: *El Art Déco en la imagen alegórica de la ii República española en València: Vicente Alfaro promotor de las artes*, Tesis Doctoral Universitat de València, València, 2017.

Prieto, Fernando: *La Revolución Francesa*, Ediciones Istmo, Madrid, 1989.

Reyero, Carlos: *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Siglo XXI, Madrid, 2010.

Sebastián, Santiago: *El «Guernica» y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, Departamento de Historia del Arte-Universidad de Murcia, Murcia, 1984.

Tusell, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Cátedra, Madrid, 2017.

Vv. aa.: *València, capital cultural de la República [1936-1937]*, Manuel Aznar Soler, Valencia, 2007, pp. 21-69.

Van Hensbergen, Gijs: *Guernica: la historia de un icono del siglo xx*, Debate, Madrid, 2005.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.5

# Los dos cuerpos del artista. El cuerpo amado y el cuerpo político

# The Two Bodies of the Artist. The Loved Body and the Political Body

Esther González Gea
Universitat de València

Recibido: 31/03/2017 Evaluado: 19/04/2017 Aprobado: 16/01/2018

Resumen: El presente trabajo analiza las imágenes generadas en torno a los artistas una vez fallecidos. Pues como cualquier individuo, su cuerpo efímero acaba en la putrefacción, mientras que su condición de personaje público lo distancia del resto proporcionándole otras existencia para ser honrado. De esta forma, su memoria pervive. En primer lugar, se recorrerán los precedentes de la imagen fotográfica *post mortem* para posteriormente explorar algunas imágenes fotográficas de artistas muertos durante los siglos xix y xx, haciendo especial hincapié en las dudas que suscita el ámbito nacional y en la doble función de estos artefactos: como objeto de recuerdo y como signo de propaganda, ya que ambas ideas conviven en este tipo de documento. Finalmente, el artículo se centra en el entierro de Vicente Blasco Ibáñez, sus fotografías *post mortem* y los problemas que las rodean.

*Palabras clave*: fotografía *post mortem*, tradición, recuerdo, poder, Vicente Blasco Ibáñez.

Abstract: The present text analyses a number of images of artists created after their deaths. Like any other individual, their ephemeral bodies are destined to rot, while their public figures provide another body to be honored, setting them apart from others. In this way, their memories are kept alive. Firstly, the paper reviews the precedents of post-mortem im-

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

agery, and it then explores some photographs of deceased artists from the 19th and 20th centuries, with a focus on issues emerging from the national context of each and from and the double-layered meaning of these artefacts, which serve both as memorial objects and as signs of propaganda, the two dimensions coexisting in this type of document. Finally, the paper examines the burial of Vicente Blasco Ibáñez, his post-mortem images and the issues they raise.

*Keywords*: *Post mortem* photography, tradition, memory, authority, Vicente Blasco Ibáñez.

> A veces la historia es injusta y no importa para qué siguen creciendo los árboles. Ni está bien ni está mal. Las cosas son así. Es posible que la culpa la tengan los hombres, pero nadie les va a pedir cuentas. No me llevo ninguna piedra, ninguna piedra pequeña del cementerio civil de Valencia. Tengo de otros. De aquí no las necesito. Max Aub, *La gallina ciega. Diario español*, 1971

## Breve historia de la muerte y el recuerdo

La aparición de la fotografía sirvió para cubrir las ausencias de la memoria de un público mayoritario, pero como era lógico, también se usó para inmortalizar a los artistas y hombres ilustres, al margen de su legado. Este medio se presentaba como una vía para captar un fragmento de la realidad y, al mismo tiempo, como una suerte de arma que engaña. La ausencia real y la ficción –la representación– caminaron unidas desde el principio. Consciente de ello, ya en 1840, Hippolyte Bayard se autorretrata como hombre ahogado y Henry Peach Robinson compondrá en 1858 *Fading Away*. En ambas imágenes aparece la falsa muerte como un evento espectacularizado.

Más allá del retrato fotográfico, y al mismo tiempo que este, nació la fotografía *post mortem*. La muerte se había filtrado fuerte en el imaginario colectivo gracias a los pasos previos de los románticos y los artistas finiseculares. Así, el retrato fotográfico *post mortem*, venía a cumplir distintas funciones: por un lado, servía para unir lazos de parentesco, dar testimonio de una defunción y, sobre todo, para recordar al ser ausente; y por otro, atestiguaba la muerte del hombre y el cuerpo sin vida quedaba expuesto como representación. Debemos, además, recordar que la misma palabra retrato, del latín *retractus*, significa volver a traer. De este modo, tanto la naturaleza del soporte fotográfico como el género específico recogen la idea común de recuerdo, lo que refuerza todavía más la existencia del retrato fotográfico *post mortem* como lugar de la memoria.

El tratar de conservar la huella del desaparecido en una imagen que a la vez sirviera de objeto de devoción y exhibición nace muchísimo antes que la foto-

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

grafía. Algunos autores señalan sus orígenes ya en el Neolítico con los cráneos de Jericó.[1] Pero la necesidad de una imagen sustitutiva del cuerpo efímero y los ritos en torno al enterramiento se instituyeron en las denominadas culturas clásicas. Las honras fúnebres en honor a los grandes hombres surgieron y se desarrollaron en la Grecia clásica y la República romana, estableciendo referentes que fueron recuperados durante el Renacimiento. Estas ceremonias sobrevienen en el espectáculo de la representación del poder.[2] Para ello, las imágenes desempeñan un papel fundamental que podemos rastrear desde la antigua Roma: para poder ejercer en la comunidad, los difuntos necesitaban cuerpos. La intención primordial de esta tradición era mantener o restablecer la presencia del difunto en la vida pública, de hecho, tales eran las influencias de algunos antepasados en el Estado que finalmente las ceremonias fueron suspendidas por cuestiones políticas. Las representaciones públicas idealizaban la muerte transformando al difunto como resume Belting en «un modelo a seguir que se mantiene con vida en la memoria social».[3]

Llegada la Edad Media, el culto a los personajes célebres contó con toda una panoplia que muchas veces rozaba lo teatral. Se tenía que demostrar que los altos mandatarios y personalidades ilustres eran dignos de proseguir con la estirpe y ostentar los privilegios que su antecesor poseía, nada mejor que imponer la supervivencia del poderoso a través, de nuevo, de la imagen-huella. Así, idearon la efigie real. En Inglaterra, la exhibición de efigies en los funerales data de 1327, las cuestiones pueden ser prácticas –en muchas ocasiones tardaban meses en enterrar a los cuerpos–, pero no son las únicas.[4] Debajo de la imagen *real* hallamos el cuerpo efímero. Kantorowicz no duda en afirmar que «la efigie del rey en los ritos funerarios del siglo xvi pronto se equiparó, o incluso eclipsó, a la del propio cuerpo difunto». Por supuesto la presencia de la efigie estaba asociada a las ideas políticas de la época, indicando que:

> [...] la real Dignidad nunca moría y que en la imagen continuaba presente la jurisdicción del rey muerto hasta el día de su entierro. Bajo el impacto de aquellas ideas […] el ceremonial relacionado con la efigie comenzó a llenarse de nuevos elementos y a afectar profundamente al propio clima funerario: un nuevo elemento triunfal, ausente en la época anterior, se introdujo en la ceremonia.[5]

1. Hans Belting precisa que «las primeras imágenes del culto a los muertos más antiguas que se conservan se han encontrado a partir de la *Fase B precerámica del neolítico*, y están fechadas alrededor de siete mil años antes de nuestra era [...] durante la cual surgió la primera sociedad sedentaria». Hans Belting: *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid, 2007, p. 186.

2. Víctor Mínguez: «Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos xvii y xviii», en *e-Spania*, 17, 2014, p. 2.

3. Belting: *Antropología*, pp. 206-207.

4. En el entierro de Eduardo ii de Inglaterra se introdujo por primera vez sobre el féretro real la «representación» *ad similitudinem regis*, con el rostro, al parecer, extraído de una máscara mortuoria. Ernst H. Kantorowicz: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 392-393.

5. *Ibid.*, pp. 395-396.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

El cuerpo se vio desprovisto de señas de identidad mientras que el *doble* era coronado con los atributos propios a su cargo. Con estas ceremonias se ponía de relieve la idea de que *tenens dignitatem est corruptibilis, tamen semper est, non moritur* «el poseedor de una dignidad es corruptible, pero la dignidad es para siempre, nunca muere». Por fin, los juristas descubrieron como hacer inmortal la naturaleza efímera, algo que en el Renacimiento se intensificó.[6]

En la Edad Moderna la individualidad extendió el deseo de inmortalidad sobrepasando la monarquía. Ya en el siglo XVI, los nobles y adinerados gustaban de retratar a sus seres queridos desaparecidos. Y como era normal, en una época en la que el hombre pasó a ser el foco de atención, los artistas cobraron no solo prestigio en la sociedad sino que en algunos casos se convirtieron en auténticos protagonistas. Sabemos de la existencia de la huella física, las máscaras mortuorias, desde el siglo XV.[7] Sin embargo, el verdadero *boom* de estos artefactos miméticos del rostro humano asociado a los artistas lo podemos situar y cuantificar en el siglo XIX.[8]

También del siglo XIX data la moda de los retratos en miniatura, que se ha asociado a la tradición del libro miniado y evolucionó a raíz de ciertas motivaciones como enviar retratos a las familias lejanas dando testimonio de los acontecimientos en la comunidad: nacimientos, matrimonios, viajes y, por supuesto, defunciones.[9] Este género pictórico, ligado irremediablemente al ambiente aristocrático y burgués, fue desplazado hasta desaparecer con la llegada de los primeros daguerrotipos.[10]

6. Kantorowicz: *Los dos cuerpos del rey*, pp. 407-408.

7. Existen extensos estudios sobre las efigies reales, como el ya citado de Kantorowickz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. En el caso del tema de las máscaras mortuorias, podemos recurrir al libro de Ernst Benkard: *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil, Barcelona, 2013; y al clásico de Maurice Bessy: *Mort où est ton visage?*, Editions du Rocher, Mónaco, 1981. Para complementar estas ideas, se recomienda la consulta del artículo de Gorka López de Munain: «Las imágenes postmortem del poder: el lecho fúnebre como escenario político» en http://cort.as/-C2S8 (Fecha de consulta: 25/2/2016) o la tesis doctoral del mismo autor, Gorka López de Munain: *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen y presencia*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.

8. Benkard, *Rostros inmortales*, p. 34.

9. El retrato en miniatura no nació en el Renacimiento sino que sus orígenes iconográficos los podemos rastrear desde la Antigüedad en monedas, anillos, sellos o espejos. Este modelo pasaría después a los códices miniados, pero fue a partir de finales del siglo XV cuando por primera vez se consiguió el carácter portátil y se realizaron los primeros retratos en miniatura independientes del códice. Estas primeras miniaturas, ejecutadas al temple sobre pergamino, dieron paso con el tiempo y una vez popularizada la técnica al óleo, a los retratos en miniatura. En el ámbito de la historia del arte se entiende por miniatura un retrato pequeño, transportable, de carácter íntimo hecho en distintos materiales con una ejecución detallista. En la mayoría de los casos estos retratos tenían una función esencialmente privada como *memento* de una persona querida que reflejaban vínculos de afecto con personas ausentes o muertas, cumpliendo una función similar a la fotografía. Dado su tamaño se podían transportar con facilidad y estrechaban lazos de parentesco. Julia de la Torre Fazio: *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe* II *y Felipe* III, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga, 2009, pp. 59-60.

10. Tanto Gisèle Freund en Gisèle Freund: *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili Barcelona, 2011 como Walter Benjamin en alguno de sus artículos más famosos recogidos en Walter Benjamin: *Sobre la fotografía,* Pre-Textos, Valencia, 2013 –entre otros– han comentado la vida relativamente efímera de la miniatura del siglo XIX.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

Con la llegada de la Edad Contemporánea, sencillamente las imágenes se pusieron a disposición de las tecnologías, como explica Debray, «las culturas de la mirada, a su vez, no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes de que una sociedad se debe hacer cargo».[11]

## De la huella sólida a la huella óptica. La fotografía como lugar de la memoria

Desde la presentación de la fotografía a la sociedad en 1839 asistimos al inicio de los denominados medios de comunicación de masas. Con estos, el auténtico cambio en relación al recuerdo no se encuentra únicamente en la aniquilación del culto a la imagen, sino en el poder de exposición de la misma de forma masiva. Como bien expuso Walter Benjamin:

> [...] el valor de exhibición empieza a hacer retroceder el valor de culto. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultual de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos.[12]

El retrato fotográfico *post mortem*, se introduce en los ambientes privados, sin embargo, se conforma e institucionaliza en el ámbito oficial, ofreciendo la oportunidad de mostrar a los personajes célebres al gran público. Los medios de comunicación son los encargados de difundir estas imágenes en forma de portadas de periódicos y publicaciones varias. Aunque estas imágenes, más allá de su función mediática, representan a los individuos, es decir, hacen presente lo ausente; no se trata simplemente de evocar sino de reemplazar, «como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena».[13] La diferencia esencial es que esa ausencia, ese vacío, cuando se trata de un artista o personaje famoso, no afecta solo a un pequeño reducto familiar, sino que afecta a más estratos de la población, dejamos de hablar del último/único retrato para devenir en el Último retrato. La memoria del espectáculo circula a una velocidad feroz desde los inicios de los medios.

Además, el componente de realidad, que en fotografía no es tanto su capacidad mimética sino su naturaleza de huella, reafirma al nuevo medio.[14] La supuesta objetividad de la fotografía trae consigo esa gran potencia de credi-

11. Regis Debray: *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 38-39.

12. Benjamin: *Sobre la fotografía*, p. 106.

13. Debray: *Vida y muerte*, p. 34.

14. Philippe Dubois: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 31.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

bilidad que nunca consiguió la pintura como apuntó Bazin,[15] ni siquiera las efigies reales o las máscaras mortuorias con el componente de huella tan evidente podían llegar a mostrar el simulacro en todo su esplendor. Por ende, la fotografía se muestra como el soporte idóneo para congelar la figura del artista y además hacer partícipe al público de la responsabilidad de su pervivencia.

A pesar de lo expuesto, toda imagen es un artificio, un producto construido y, como tal, la fotografía *post mortem* cabalgaría en esa línea divisoria tan difusa de la imagen reliquia y la imagen de poder, entendiendo que «el poder, para ser efectivo, debía inspirar afecto, y por ello en ocasiones debía descender al nivel de lo familiar».[16] Nada más cercano que enfrentar al espectador a lo cotidiano, lo (re)conocido: el fin de la vida. Mostrar los cuerpos de los artistas en su última representación los volvía más mundanos para el gran público, fomentando empatía en un pueblo que necesita reafirmar sus valores y perpetuar sus orígenes. Todo ello contribuía, en suma, a la creación de la denominada memoria colectiva, la memoria social.

Lo curioso de la fotografía *post mortem* es que a pesar de su práctica habitual durante finales del siglo XIX y gran parte de XX –llegando hasta el actual siglo XXI–, ha sido un objeto silenciado y obsceno. Tenemos constancia de la existencia de un gran corpus de imágenes de artistas muertos en el mundo occidental dentro del periodo citado, si bien su visibilidad, conservación y estudio han correspondido al interés mostrado por las distintas instituciones o particulares de su lugar de origen. La mayoría de los lectores conocerá la fotografía de Victor Hugo muerto bajo el sello inconfundible de Nadar; en cambio, muchas son las cuestiones que la investigación debe resolver acerca de las imágenes póstumas de Antonio Machado o Joaquín Sorolla en su lecho de muerte, entre muchos otros.

## Retrato fotográfico *post mortem* de artistas. El cuerpo amado y el cuerpo político

La fotografía, como matriz de reproductibilidad técnica, cambió de forma radical la manera de multiplicar la memoria. No obstante, a pesar de la euforia inicial de poder duplicar la imagen, ésta proviene de un único negativo, de un «único cuerpo mortal».[17] Así pues, si la fotografía transformó la muerte en un hecho más igualitario, «permitiendo que el arte ritual del retrato de difuntos adoptase nuevas formas de representación popular»,[18] también sirvió de

15. André Bazin: «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2000, p. 28.

16. Philippe Ariès y Georges Duby: *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Taurus, Madrid, 1991, p. 31.

17. Belting, *Antropología*, 2007 p. 229.

18. Emili Luis Lara López: «La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902): una historia de la imagen burguesa», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 60, 2005, p. 138.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

último refugio del ser desaparecido y de consuelo para los dolientes, además, según las circunstancias, funcionaba de plataforma de ostentación.

Podemos afirmar, analizando el corpus de imágenes *post mortem* tanto fotográficas como pictóricas, que la representación de los cuerpos sin vida se construía siguiendo unos códigos narrativos visuales formados por estereotipos sociales mezclados con influencias artísticas anteriores, seguramente fruto de una interiorización de los modelos más que como simple emulación. Los códigos del retrato fotográfico *post mortem* desde el principio están sujetos a convencionalismos que se adscriben a modelos sencillos, en los que lo fundamental era que el cadáver apareciese sereno, como dormido, preferiblemente en su lecho íntimo, poniendo de relieve la buena muerte tan propia de los grandes hombres.[19] Tampoco podemos eludir que las clases altas de la sociedad fueron las impulsoras de estos ritos a nivel mediático, las primeras que utilizaron el nuevo medio para inmortalizarse buscando la gloria eterna. En definitiva, recordemos que este tipo de imágenes –como la gran mayoría– contienen dos fines muy definidos: recordar y exponer la memoria del difunto.

Un simple acercamiento a estas representaciones fotográficas de personajes públicos en distintos lugares y momentos nos sitúa ante claves para comprender su doble función, y sobre todo, su fin primordial: el registro de un acontecimiento histórico.[20] Como nombrábamos anteriormente, en muchos casos la utilidad de estos retratos de artistas fallecidos no está documentada, su destino es confuso; no obstante, sabemos de su existencia. En otros, en cambio, son imágenes sumamente conocidas, musealizadas y difundidas –quizá no tanto en la actualidad, pero de forma masiva en el momento de su creación–. Con todo, las figuras representadas son artistas con más o menos fama, pero reconocidos por su fortuna crítica en su época. En muchos casos, además, las instantáneas son tomadas por profesionales de prestigio como el retrato *post mortem* de Marcel Proust realizado por Man Ray, el de Jean Cocteau por parte de su colaborador y amigo personal Raymond Voinquel, o las famosas imágenes de Gustave Doré, Eugène Carriére, Marceline Desbordes Valmore, o la ya citada de Victor Hugo, todas provenientes de la mano del *fotógrafo de*

19. Para desarrollar más el tema de la importancia de la buena muerte asociada a los personajes ilustres remitirse Philippe Ariès: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983. Al respecto de las tipologías de los retratos mortuorios, hay autores que han mantenido la existencia de tres tipos de retratos que han evolucionado sujetos a los cambios en las mentalidades. Virginia de la Cruz siguiendo los estudios americanos sobre el tema distingue tres tipos: *as alive*, *as asleep* y *as dead*. Para ampliar, acudir a Virginia De La Cruz: *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*, Temporae, Madrid, 2013; o a la fuente de la que se nutre esta, Jay Ruby: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, mit Press, Cambridge, 1995. Este último un estudio imprescindible sobre la fotografía *post mortem* americana.

20. Como formula Andrea Cuarteolo: «En el caso de los personajes públicos […] era muy difícil que la fotografía post mortem fuera la única imagen que los retratara. Lo más frecuente era que contaran no con una sino con varias fotos tomadas en vida. En estos casos, además, la iniciativa del retrato raramente provenía de la familia. […] ésta surgía, la mayoría de las veces, de los propios fotógrafos y hacia fines del siglo xix fueron los mismos medios gráficos quienes comenzaron a encargarlas». Andrea Cuarteolo: «La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata», en *Imagen de la muerte*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2007, pp. 85-86.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

*los individuos*, Nadar. Pero, ¿qué sucede con otras fotografías *post mortem* de artistas como la de Mariano Fortuny y Marsal, Edvard Munch, Gustave Eiffel o Pío Baroja entre muchas otras? Las preguntas son inevitables: quién las tomó, quién las encargó, quiénes eran sus destinatarios.

Para ilustrar esta paradoja y tratar de verter luz sobre todo lo expuesto con anterioridad recurriremos a dos ejemplos concreto: por una parte, el sepelio y los retratos *post mortem* realizados a Victor Hugo o a Auguste Rodin por diferentes artistas y los medios donde se difundieron; por otra, en un apartado más extenso, las vicisitudes de la llegada de los restos de Vicente Blasco Ibáñez a Valencia, su ciudad natal, y las consabidas imágenes *post mortem*.

Víctor Hugo murió en 1885 en París (fig. 1). Desde un principio se entendió la relevancia de dicha defunción, y así lo demuestra el mecanismo que se orquestó alrededor del cuerpo nada más fenecer. Las necesidades de la prensa se antepusieron a cualquier duelo familiar, el cuerpo fue conservado inyectándole cloruro de zinc, e inmediatamente fueron convocados alrededor de este unos doce artistas entre pintores, ilustradores, escultores y fotógrafos de renombre que desplegaron sus virtudes en torno al personaje. La máscara mortuoria la elaboró el escultor francés Jules Dalou, de la cual se editaron posteriormente cartas postales impresas que se vendían con facilidad. El encargado de fotografiar al gran hombre fue Nadar, que previamente al disparo realizó un croquis de la posición que debía adoptar el cuerpo para medir minuciosamente la luz, redujo el escenario al mínimo dejando las sábanas blancas de la cama y colocando un telón negro detrás para recortar la silueta.[21] La imagen fue celebrada

Fig. 1. Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort*, 1885, Musée d'Orsay, París

21. Para ampliar la información de cómo trabajaba Nadar el retrato fotográfico *post mortem* y, además, conocer a través de él algunas características del género acudir a: José Fernando Vázquez Casillas: «La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo xix: Nadar y el retrato post mortem», en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 2, 2014, vol. lxix, pp. 467-486.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

y acabó convirtiéndose en la portada de *L'Illustration* como sucedió unos años antes con la imagen de Gambetta realizada por Carjat –matizar que la imagen fue transformada en dibujo antes de publicarse, pues se consideró que el rostro estaba demasiado estropeado– y como sucederá posteriormente con la de Rodin en 1917.

La muerte de Rodin, a pesar de suceder en plena guerra, no impidió que la prensa se hiciera eco rápidamente. Diez fotógrafos fueron convocados para retratar el cuerpo sin vida del escultor. Compusieron la escena para que el conjunto recordase a las imágenes de santos o a las efigies medievales. Esto se aprecia sobre todo en el tratamiento del cuerpo, que fue vestido con una especie de hábito de monje, la idea general era que pareciera *mort en odeur de sainteté* (fig. 2). La sensación final que se perseguía era más emular una escultura que dotarlo de vida. El hecho de morir en el corazón de la guerra a una edad avanzada, plantea la cuestión de retratarlo más como genio que como héroe. Según el corpus de obras que manejaron los autores del catálogo del *Musée d'Orsay*, *Le Dernier Portrait*, la producción de este tipo de fotografías se redujo a partir de 1910, de ahí que surja la inevitable pregunta: ¿quizás la guerra desplazó el interés por el individuo hacia un interés por la colectividad?[22] Puede ser que fuera así, aunque personalmente no creemos que se deba a una única razón, es más, una continúa búsqueda sobre la actividad fotográfica *post mortem* de ámbito público en diferentes regiones del planeta confirma la supervivencia del género, por tanto, la reducción no finaliza con escisión.

Fig. 2. J. Clair-Guyot, *Rodin sur son lit de mort*, 1917, Colección particular, París

22. Emmanuelle Héran *et al.*: *La Dernier Portrait*. Musée d'Orsay, 5 de mars-26 mai 2002, pp. 54-59.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

## Un periplo en imágenes. La muerte de Vicente Blasco Ibáñez

Mientras que los casos sucintamente analizados sobre los retratos *post mortem* de algunos de los artistas citados y toda la ceremonia en torno al deceso del personaje célebre antes y después se encuentra suficientemente estudiado desde su lugar de origen, el caso de Vicente Blasco Ibáñez en España, su muerte en Francia y su posterior traslado a su ciudad natal, permanecen en penumbra. Para arrojar algo de luz a las numerosas incógnitas que surgen en torno a estas imágenes en principio tan inocentes, nos hemos acercado tanto a las fotografías *post mortem* del escritor tomadas en Fontana Rosa como a las instantáneas capturadas a lo largo de todo su traslado a territorio nacional, aunque tampoco hemos descuidado algunos de los monumentos proyectados alrededor de su memoria.

Vicente Blasco Ibáñez falleció en su villa de Menton (Francia) un 28 de enero de 1928, pero habría que esperar cinco años para que sus restos fueran trasladados a su ciudad natal como deseaba –el escritor dejó constancia en su testamento que sus restos solo entrarían en su patria bajo un gobierno republicano–. Con la II República instaurada en la ciudad de Valencia llegó el cuerpo del escritor a bordo del *Jaume I*. Para recibirle se organizó un multitudinario acto presidido por una comitiva oficial que partió de Menton, llegó al puerto de Valencia y acompañó sus restos mortales hacia La Lonja donde se dispondría la capilla ardiente, para finalmente trasladarlo al cementerio pasando por su primera residencia, algún lugar emblemático y, por supuesto, la sede del periódico *El Pueblo.*[23]

> ¡Cuanta emoción en los corazones, dolor en las almas, gestos de amargura en los rostros y ansiedad incontenible en todos los pechos! Ansiedad, sí; deseo infinito de hacerse pronto cargo de las cenizas del genial escritor valenciano para guárdalas cariñosamente en el regazo de la patria chica, y rendirles el tributo merecido: cariño, respeto, admiración.[24]

Con estas palabras describió Horacio G. de la Rosa la llegada de los restos del escritor a Valencia; sin embargo, años después, Max Aub en su libro *La gallina ciega* cuenta la impresión que recibió a su paso por Valencia del lugar donde descansaba Blasco Ibáñez:

> Aquí, en el cementerio civil en un nicho con el alto relieve de mármol tallado muy *modern style* se lee Vicente Blasco Ibáñez y sus fechas (creo). Nada más. Bastante abandonado. Pequeña. Un nicho. Nada […] Lo que importa, lo que me

23. Información extraída de: Vicente Muñoz Puelles: *Informe sobre los restos de Vicente Blasco Ibáñez,* Consell Valencià de Cultura, 31 de marzo de 2005; del archivo digital de la Diputación de Valencia y de la Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

24. Testigo directo del traslado del cuerpo de Vicente Blasco Ibáñez. *Arte y Libertad*, año IX, 51, 29 de octubre de 2008, Valencia, p. 7.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

> impresiona, es esa triste placa de mármol, más o menos solitaria de Blasco, ahí en el cementerio civil, escondida. […] Lo triste es esto: esta placa de mármol de un estilo pasado de moda, abandonada, cerca del suelo, con los restos de medio siglo de su ciudad.[25]

En 1933, el Ayuntamiento de Valencia realizó un concurso para la construcción del mausoleo que albergaría sus restos y honraría su figura en el cementerio oficial de la ciudad. Finalmente se seleccionó la obra de Javier Goerlich Lleó (1884-1974), entonces arquitecto mayor de Valencia, que se inspiró en el panteón de Napoleón (figs. 3 y 4). De aquel proyecto nos quedan los planos y

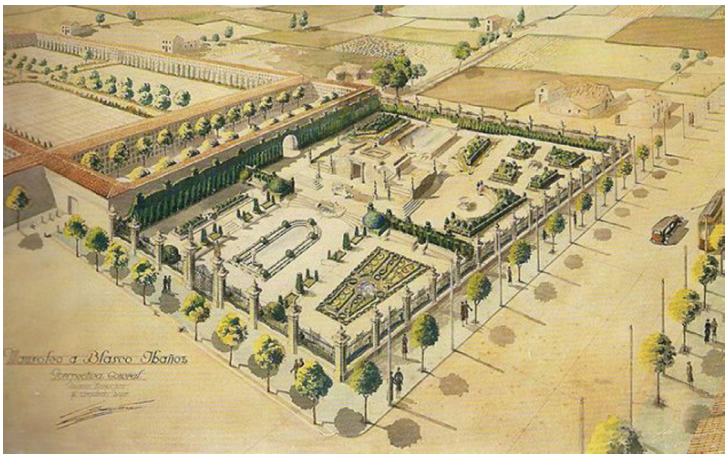


Fig. 3. Dibujos de la apariencia del Mausoleo, *ca*. 1933, Fundación Goerlich

Fig. 4. Dibujos de la apariencia del Mausoleo, *ca*. 1933, Fundación Goerlich

25. Max Aub: *La gallina ciega. Diario español*, Alba, Barcelona, 1995, pp. 156-157.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

testimonios de quienes lo vieron levantar y derribar; parece ser que constaba de una planta centralizada inscrita en un rectángulo de perfil lobulado, en cuyo centro debería colocarse el sarcófago enmarcado por cuatro columnas a modo de baldaquino. En la parte superior se abriría una claraboya y sería decorado con mosaicos representando escenas de las novelas del escritor. La primera piedra del mausoleo se colocó alrededor de 1935, llegó a construirse el cuerpo principal y se decoraron dos nichos laterales, uno con escenas de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y otro con el de los *Argonautas*. El sarcófago fue encargado a Mariano Benlliure Gil (1864-1947), amigo personal del escritor, que lo entregó en 1935 y que actualmente se conserva en el convento del Carmen, al igual que el féretro de madera de tamaño colosal que llevaba en la cubierta la inscripción *Los muertos mandan*, y el cual necesitó de cincuenta y dos equipos de veinte hombres para ser trasladado. El ataúd estaba decorado con motivos ornamentales en oro y relieves que representaban personajes de sus novelas, así como el escudo de Valencia y diversos motivos masónicos.[26] Todo esto, como relataba Max Aub, quedó reducido a una sencilla tumba en el cementerio civil de la ciudad de Valencia, aunque muchas han sido las elucubraciones al respecto de la ubicación del cuerpo de Vicente Blasco Ibáñez a lo largo de los años; lo reseñable son las intenciones faraónicas de las autoridades del momento por levantar toda una escenografía en memoria del personaje

Fig. 5. Detalle del Sarcófago de Vicente Blasco Ibálñez, Mariano Benlliure, 1935, Fotografía Archivo Museo Benlliure, Crevillent, Valencia

26. Muñoz Puelles: *Informe*, http://cort.as/-C7Wi (consultado el 04/3/2016), pp. 2-3; Javier Varela: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Tecnos, Madrid, pp. 940-943. Se podría señalar como influencia en la obra de Mariano Benlliure los trabajos realizados por Doménico Fancelli. El escultor trabajó mucho en España, fue y es reconocido por sus obras funerarias, como el sepulcro de los Reyes Católicos en la catedral de Granada. Se le considera uno de los introductores del gusto renacentista en España. Seguramente Mariano Benlliure conocería sus obras y sabría de su importancia. Esto junto con las influencias que recibiría de su larga estancia en Roma contribuirían a la elaboración del sarcófago de Vicente Blasco Ibáñez.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

público, y cómo finalmente por cuestiones políticas más que lógicas el cuerpo continúa en el lugar que seguramente el mismo difunto deseó.

El magno acontecimiento fue retratado desde la salida de Menton hasta la llegada al cementerio de Valencia por medio de un gran reportaje fotográfico. Las instantáneas nos permiten contemplar y recorrer el *vía crucis* que siguieron los restos de Blasco Ibáñez: las carrozas usadas en Francia para transportar el cuerpo, la llegada del ataúd al puerto de la ciudad, la arquitectura efímera construida para su recibimiento, el sepulcro obra de Mariano Benlliure, la multitud que lo acompañó en todo momento; cada paso fue escrupulosamente documentado por distintos artífices (figs. 6, 7 y 8).

En cuanto al escenario que se erigió en el puerto de Valencia para su recibimiento podemos señalar la influencia de las arquitecturas efímeras que se

© Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Generalitat Valenciana)

Fig. 6. Anónimo, Carrozas utilizadas para trasladar el cuerpo, 1928, Menton (Francia), Archivo Municipal de la Diputación de Valencia

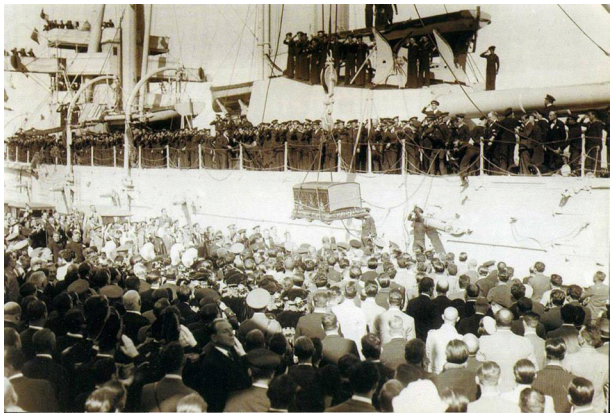


Fig. 7. Anónimo, Llegada de los restos del escritor a bordo del Jaume I a Valencia, 1933, Archivo Municipal de la Diputación de Valencia

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

Fig. 8. Anónimo, Multitud acompañando el ataúd por las calles de Valencia, 1933, Archivo Municipal de la Diputación de Valencia

llevaron a cabo desde el Barroco en España (fig. 9). Como explica Pilar Pedraza: «todas las artes se ponían en juego para crear ámbitos y escenas artificiosas que sobrecogían el ánimo del espectador, deslumbrándole con un aparato y un fasto que le arrancaban temporalmente de la vida cotidiana».[27] Tramoyas revestidas de tapices que contienen los pertinentes escudos y motivos vegetales; podemos suponer –a pesar de que la imagen sea en blanco y negro– que inundadas de color aprovechando la luz natural tan útil en este tipo de construcciones. El lugar estaría destinado a los altos mandatarios y personajes ilustres del ámbito público que aguardarían impacientes la llegada del pesado ataúd.

Fig. 9. Anónimo, Construcciones efímeras para recibir al escritor, 1933, Archivo de la Diputación de Valencia

27. Pilar Pedraza: *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1981, p. 23.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

Recordamos que las honras fúnebres en honor a los grandes hombres surgieron y se desarrollaron en la Grecia clásica y la República romana, estableciendo referentes iconográficos posteriores. En España –como en la Roma imperial– estas ceremonias mantienen su función clásica: espectáculo de la representación del poder. Con el tiempo, la Monarquía y la Iglesia no serían las únicas beneficiarias de tales honores y de dichos espectáculos, eso sí, tal despliegue de medios siempre acaecía sobre figuras de orden público. Todo este artificio en torno al personaje de Blasco Ibáñez nos enseña el cuerpo representado, a modo de *segundo cuerpo*, recogiendo la herencia medieval. Pues, los reportajes fotográficos en los que el profesional iba capturando todos las etapas del rito fúnebre no tienen como función el recordar el rostro del difunto, sino recordar el día de su muerte y su prez. Por supuesto, Vicente Blasco Ibáñez, además de ser beneficiario de todos los honores en su sepelio nacional tuvo también las consabidas fotografías *post mortem*.

Una vez recorrido en imágenes el periplo de los restos del escritor donde hemos apreciado la multitud de actos y símbolos ostentosos alrededor del personaje, volveremos al punto de partida, el cuerpo íntimo y *real*. Y hablamos en plural ya que hemos podido acceder a varias imágenes de diferentes fuentes: las propiamente denominadas retratos funerarios *post mortem* en las que se muestra el hombre solo en su lecho privado (figs. 10 y 11), y otras en el ataúd acompañado de familiares y autoridades del momento (fig. 12). Todas ellas, en el caso que nos ocupa, tendrían más una función pública que privada, pues nos referimos a un personaje ilustre y seguramente las fotografías estarían destinadas a medios impresos más que al mero recuerdo familiar, por lo tanto, nos enfrentamos nuevamente, como en los ejemplos franceses mencionados, a la cuestión de la memoria colectiva.

Es curioso cómo en la mayoría de los estudios, publicaciones o exposiciones que se han llevado a cabo sobre la figura del escritor resaltan los monumentos

Fig. 10. Anónimo, *Vicente Blasco Ibáñez en su lecho fúnebre*, 1928, Archivo Gráfico de la Diputación de Valencia

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

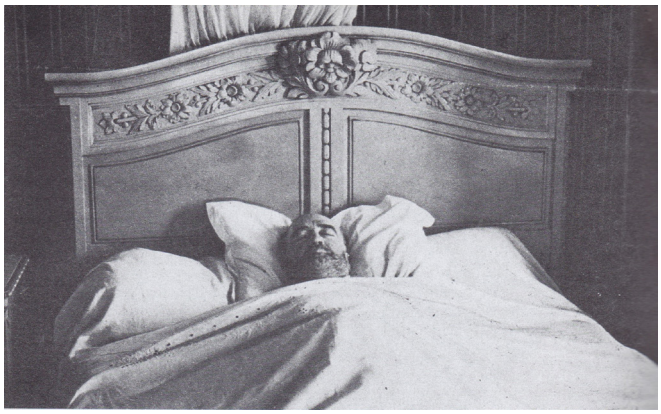


Fig. 11. Sin especificar, *Vicente Blasco Ibáñez en su lecho fúnebre*, 1928. Extraída: Roca, León: Blasco Ibáñez, Ajuntament de València, Valencia, 1997, p. 213

Fig. 12. Anónimo, *Vicente Blasco Ibáñez y dolientes*, 1928, Colección particular.

Fig. 13. Anónimo, *Vicente Blasco Ibáñez en su lecho fúnebre*, 1928, Archivo Gráfico de la Diputación de Valencia

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

que se levantaron en su honor, quiénes los realizaron y los actos que le propiciaron. En cambio, no encontramos apenas información al respecto de las imágenes fotográficas del cadáver.[28] En los dos archivos a los que hemos recurrido en busca de información sobre los fotógrafos –Archivo General de la Diputación de Valencia y la Casa-Museo de Vicente Blasco Ibáñez– han coincido en admitir que es complicado saber con seguridad quién realizó los diversos disparos, sin embargo, sí que nos han proporcionado algunos nombres, no sin alumbrar ciertas dudas. En el primer caso señalan como artífices, por los sellos del dorso de las imágenes, a G. Ruggieri en Menton y Lázaro en Valencia; en cambio la Casa-Museo nos habla de un enviado especial llamado Sr. Campúa, refiriéndose en concreto a las imágenes publicadas en el suplemento de *Mundo Gráfico*, remarcando que seguramente habrán otras imágenes tomadas por otros fotógrafos.[29] El hecho evidencia sobre todo la diversidad de las imágenes que circulan del cadáver, pues en el caso del Archivo de la Diputación hemos podido acceder a las fotografías desde la web, sin embargo, la Casa-Museo no las posee digitalizadas, pero podemos aventurar que no se tratan de las mismas, pues ellos nos hablaban de una imagen en la que aparecía el cuerpo de Vicente Blasco Ibáñez junto al escultor Léopold Bernstamm y tomas del cuerpo de Vicente Blasco Ibáñez en prensa (fig. 14).[30]

Fig. 14. Anónimo, Léopold Bernstamm sacando los moldes de Vicente Blasco Ibáñez, 1928. Extraída: Roca, León: Blasco Ibáñez, Ajuntament de València, Valencia, 1997, p. 210

28. Si bien es cierto que se organizó una exposición en 2008 titulada *El último viaje* coincidiendo con el 75 aniversario de la llegada de los restos del escritor a Valencia, la muestra se centra en las imágenes del recibimiento, sin especificar nada sobre los retratos *post mortem*. Federico Simón: «El último viaje de Vicente Blasco Ibáñez», *El País*, 12 de octubre de 2008; Ricardo Rodríguez: «El último viaje de Blasco Ibáñez», en *Levante*, 12 de octubre de 2008.

29. Archivo General de la Diputación de Valencia (mail recibido el 21-X-2016); Villanueva, Belén. Casa-Museo Vicente Blasco Ibáñez (mail recibido 3/3/2017).

30. En la imagen citada se muestra el cuerpo sin vida del escritor al lado del escultor, el cual sostienen en sus manos el molde del rostro y las manos del muerto. Gracias a su existencia hemos descubierto que Vicente Blasco Ibáñez también tiene una máscara mortuoria –como nos relató vía mail Belén Villanueva, ésta además es propiedad del Ayuntamiento de Valencia– realizada por su amigo personal que también se ocupó de otras máscaras mortuorias como la de Fiódor Dostoyevski.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

Afortunadamente, pudimos acceder a la instantánea por medio de una fuente bibliográfica, y no solo eso, sino que también hallamos fotografías de los moldes del rostro y de las manos para la posterior factura de la máscara mortuoria (figs. 15 y 16).

Sin embargo, Javier Varela, en su minucioso estudio sobre la vida y la obra de Blasco Ibáñez, arroja algo de luz al asunto de las distintas tomas por los distintos artífices. Además de poner de relieve cómo una vez muerto el artista queda a merced de los últimos deseos de quienes le rodean y de cómo se puede manipular a través de la fotografía la realidad. Pues Varela afirma que Campúa, para el diario *Mundo Gráfico*, tomó una instantánea donde solamente se vis-

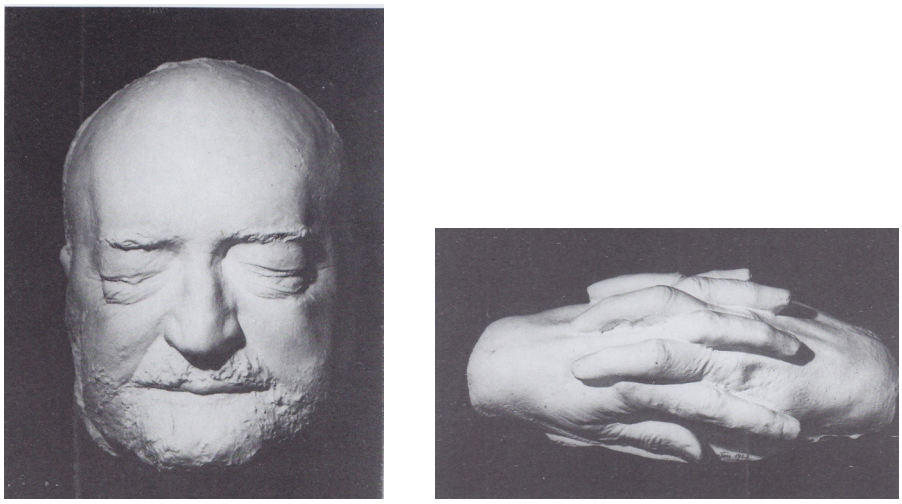


Fig. 15. Anónimo, moldes para máscara mortuoria, 1928. Extraída: Roca, León: Blasco Ibáñez, Ajuntament de València, Valencia, 1997, p. 210

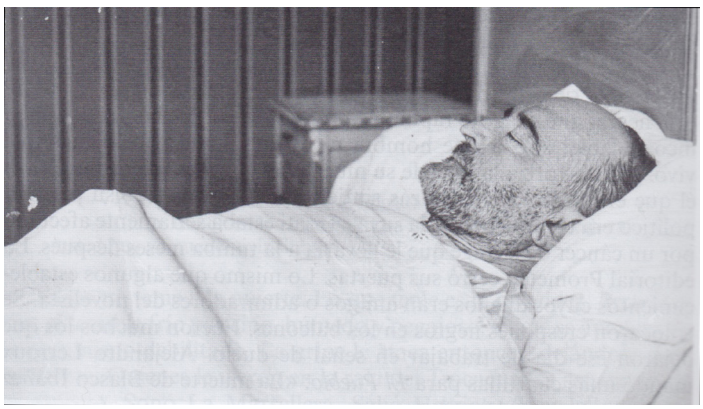


Fig. 16. Campúa, Vicente Blasco Ibáñez en su lecho de muerte, *Mundo Gráfico*, 1 de febrero de 1928. Extraída de: varela, *El último conquistador.*, p. 928

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

lumbra el rostro del fallecido de perfil libre de atributos, mientras C. Ruggieri para el diario *Estampa* adornó la mesita del fondo con elemento religiosos por iniciativa de su segunda mujer, concretamente con un Sagrado Corazón –símbolo que el escritor aborrecía–, lo que levantó las habladurías de los conservadores acerca de la conversión del artista en sus últimos momentos.[31]

Fig. 17. C. Ruggieri, Vicente Blasco Ibáñez en su lecho de muerte, 1 de febrero de 1928, Extraída de: varela, *El último conquistador.,* p. 928

Finalmente, acudiendo a algunas de las fuentes impresas en la época, hallamos en la Biblioteca Nacional de España un ejemplar del *Heraldo de Madrid* que se ha convertido en una pieza clave de la investigación (fig. 18). En él, además de aparecer varias imágenes del cuerpo del escritor fallecido –distintas tomas del cadáver–, una firmada por el citado Ruggeri y otra proveniente del *Petit Niçois*, e incluir en la misma portada que se tratan de fotografías exclusivas para la publicación y enviadas por avión, incidiendo así en la supremacía con respecto a otras publicaciones, también detalla extensamente la muerte del artista y constata la tan ansiada buena muerte de los hombres ilustres. Recreándose en descripciones tales como:

> Blasco Ibáñez parece dormir. Dentro de la caja mortuoria –de madera riquísima con fondo metálico– la cabeza reposa sobre una almohada blanca y el cuerpo está cubierto con un brocado blanco. Aquella cabeza: De una palidez de marfil viejo, la frente poderosa refleja la luz triste del día. Los ojos parecen entornados, con aquel gesto tan suyo [...] Sobre los labios apretados una mueca que tiene un dejo entre dolorosa y apacible, la línea ancha y parda del bigote sin recortar pone como un signo circunflejo sobre la apertura de los labios, de un rosa mortecino, amoratado. [...] Presidiendo la fúnebre estancia, una gran bandera de España despliega sus colores [...] Su hijo Mario pone junto a la bandera española uno de los retratos que adornaban la biblioteca. Es un retrato que lleva esta dedicatoria: A Blasco Ibáñez, simpático y afectuoso recuerdo de Emilio Zola. Octubre de 1902.[32]

31. Varela: *El último conquistador*, 2015, p. 927.

32. Víctor Rico: «Ante el cadáver de Blasco Ibáñez», *Heraldo de Madrid*, 33.105, 30 de enero de 1928, p. 2.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

HERALDO DE MADRID

LA DOLOROSA PÉRDIDA DE BLASCO IBÁÑEZ

Los enviados especiales del HERALDO en Menton relatan la muerte del grande hombre

(Crónicas de nuestros redactores Víctor Rizo y Malvenda, y fotografías exclusivas para el HERALDO, transmitidas por avión)

Fig. 18. Portada del *Heraldo* de Madrid, 1928, Biblioteca Nacional de España. Rico, Víctor. «Ante el cadáver de Blasco Ibáñez», en *Heraldo de Madrid*, n.º 33.105, 30 de enero de 1928, p. 2

En resumen, hemos apreciado cómo se tomaron las instantáneas del cuerpo en soledad desde ángulos distintos, con toda probabilidad para ser usadas en diferentes medios, pues el objetivo de estas imágenes –incidimos– no es tanto el recordatorio de un ser querido como el registro de un hecho histórico.[33] Sin embargo, el encuadre, la disposición del cuerpo y la ausencia de elementos denotan un carácter marcadamente clásico confirmando lo que venimos viendo en las anteriores imágenes. Todos los retratos que hemos analizado tienen

33. Como formula Andrea Cuarteolo: «En el caso de los personajes públicos […] era muy difícil que la fotografía post mortem fuera la única imagen que los retratara. Lo más frecuente era que contaran no con una sino con varias fotos tomadas en vida. En estos casos, además, la iniciativa del retrato raramente provenía de la familia. […] Esta surgía, la mayoría de las veces, de los propios fotógrafos y hacia fines del siglo xix fueron los mismos medios gráficos quienes comenzaron a encargarlas». Andrea Cuarteolo: *La muerte ilustre*, pp. 85-86.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

la particularidad de estar desprovistos de adornos, retratados los cuerpos de perfil, recostados en un cojín y enmarcados en blanco. El proceder de los fotógrafos es similar y pone en evidencia una idea: la muerte misma es la noticia, por lo tanto, no debe ser atenuada o disimulada, no es necesario ningún tipo de embellecimiento adicional más que el pertinente al tratamiento del cadáver, pues el fin de retrato mortuorio de un personaje público es el registro «pretendidamente objetivo de un hecho de actualidad para el consumo masivo». Pero la ausencia de decorado no implica ausencia de puesta en escena, ya que el intento de objetividad en el medio fotográfico –al igual que ocurre en la pintura o escultura– es una utopía. Toda fotografía contiene un punto de vista y una intención, como bien subraya John Berger:

> El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo. […] las fotografías testimonian una elección humana. […] Los objetos registrados en cualquier fotografía (desde el más impactante al más común) transmiten aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intensidad con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Es entre esos dos polos donde la fotografía encuentra su significado (el uso más popular de la fotografía es como recuerdo de lo ausente).[34]

## Epílogo

Las nociones sobre la muerte atravesaron distintas acepciones durante el siglo xix, dependiendo de las culturas que las desarrollaran como temas artísticos o traspasando las fronteras de los mismos. Un convulsivo siglo xx, con sus cambios acelerados y sus grandes guerras, alargó la vida a unos al mismo tiempo que se la quitaba a otros; y, además, nos lo mostraba a todos. El arte empezó a poblarse de imágenes –documentales, artísticas, testimoniales– que nos enfrentaban a la muerte de desconocidos, alejándonos de la propia. Los medios enseñaban cuerpos esbeltos y cuerpos aniquilados, y aprendimos a convivir con ello.

El 30 de enero de 1928, la portada del *Heraldo* dedicaba a la despedida de Vicente Blasco Ibáñez un amplio reportaje. Los últimos momentos de una vida ocupaban la parte más destacada de un medio impreso y, además, no fue el único. No era la primera vez, ni será la última, en la que la prensa muestre al artista en sus últimos momentos, pero lo que resulta llamativo del hecho es el acercamiento con reminiscencias románticas al acontecimiento. Tanto las imágenes como el texto que las acompañan se encuentran revestidos de un fulgor de *heroísmo*: la lucha del gran hombre enfermo, un hombre con condición de artista, y su inevitable alcance. Por ende, intuimos que la intención

34. John Berger: *La apariencia de las cosas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 159.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

última de estas obras es aleccionar al espectador sobre cómo se debe morir, resaltando la idea de la dignidad de los personajes ilustres, incluso una vez muertos.

El tema de la naturaleza heroica del hombre asociado al principio humano de la trascendencia fue abordado por autores como Emerson, Nietzsche, Marx o Freud. Todos ellos recordaban –desde los inicios del pensamiento moderno– «que entre todas las cosas que conmueven a un ser humano, una de las más importantes es el terror a la muerte».[35] La muerte como horror se impondrá conforme avancen los tiempos, pero quedará de forma latente restos de tiempos pasados. Al mismo tiempo que se rechazan los males que llevan a fenecer, el ser humano busca sus encantos. Quizá la fascinación por lo obsceno se base, como dijo Bataille, en que «con una venda sobre los ojos nos negamos a ver que sólo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría».[36]

Podemos vislumbrar que las imágenes *post mortem* son arquetípicas, aplicables a todo un archivo generacional de retratos de difuntos, inspirados la mayoría de las ocasiones en composiciones escultóricas y pictóricas. A pesar de que podemos encontrar distintas tipologías, suelen ser composiciones desarrolladas en la historia del arte desde la época medieval, que encuentran en la fotografía una continuación lógica. De este modo, se consolidan estructuras escenográficas cultivadas durante el Renacimiento y el Barroco hasta recalar en las nuevas corrientes artísticas, que para ejercer todo su poder debían contener códigos fácilmente entendibles y arraigados en la tradición, creando finalmente unos modelos fotográficos que se perpetuarán a los largo del todo el siglo XIX y gran parte del XX.[37]

En definitiva, el destino de las imágenes de muerte atiende tanto a la necesidad política como al duelo masivo. Con el tiempo, su sino quedó ligado inevitablemente a los medios de comunicación. La frontera entre lo público y lo privado, que durante el siglo XIX se había ido difuminando, queda ahora prácticamente desvanecida. Sumado a ello, la nostalgia ante la vida suscitada por dichas imágenes hace de estos temas de investigación campos en abierto, de los que queda mucho por estudiar. A menudo nos cuestionamos qué es la muerte mientras soportamos nuestras dolencias. Nuestra misión ahora es ahondar en las imágenes, sus engaños y realidades, para aportar luz a temas que han quedado prácticamente velados.

35. Estas ideas son recogidas por numerosos intelectuales dedicados a planos distintos del conocimiento. Entre otros encontramos: Ernest Becker: *La negación de la muerte*, Kairós, Barcelona, 2000, p. 41 o al antropólogo Louis-Vicent Thomas: *Antropología de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

36. George Bataille: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2013, p. 63.

37. Un amplio catálogo de imágenes *post mortem* en pintura podemos encontrarlo en el libro: Manuel Sánchez Camargo: *La muerte y la pintura española*, Editorial Nacional, Madrid, 1954.

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

## Bibliografía


Ariès, Philippe: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983.

— y Duby, George: *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Taurus, Madrid, 1991.

Aub, Max: *La gallina ciega. Diario español*, Alba, Barcelona, 1995.

Bataille, George: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2013

Bazin, André: «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2000.

Becker, Ernest: *La negación de la muerte*, Kairós, Barcelona, 2000

Belting, Hans: *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid, 2007.

Benjamin, Walter: *Sobre la fotografía,* Pre-Textos, Valencia, 2013.

Benkard, Ernst: *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, Sans Soleil, Barcelona, 2013

Berger, John: *La apariencia de las cosas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

Bessy, Maurice: *Mort où est ton visage?*, Editions du Rocher, Mónaco, 1981.

Cruz, Virginia De La: *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*, Temporae, Madrid, 2013.

Cuarteolo, Andrea: «La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata», en *Imagen de la muerte*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2007.

De La Torre Fazio, Julia: *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga, 2009.

Debray, Regis: *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.

Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

Freund, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

Héran *Et Alt*., Emmanuelle: *La Dernier Portrait*. Musée d'Orsay, 5 de mars-26 mai 2002.

Kantorowicz, Ernst H.: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985

Lara López, Emilio Luis: «La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902): una historia de la imagen burguesa», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 60, 2005.

López De Munain, Gorka: *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen y presencia*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.

Mínguez, Víctor: «Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos xvii y xviii», *e-Spania*, 17, 2014.

Muñoz Puelles, Vicente: *Informe sobre los restos de Vicente Blasco Ibáñez,* Consell Valencià de Cultura, 31 de marzo de 2005.

Pedraza, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1981.

Rico, Víctor: «Ante el cadáver de Blasco Ibáñez», *Heraldo de Madrid*, 33.105, 30 de enero de 1928.

Rodríguez, Ricardo: «El último viaje de Blasco Ibáñez», *Levante*, 12 de octubre de 2008.

Ruby, Jay: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, mit Press, Cambridge, 1995.

Sánchez Camargo, Manuel: *La muerte y la pintura española*, Editorial Nacional, Madrid, 1954.

Simón, Federico: «El último viaje de Vicente Blasco Ibáñez», *El País*, 12 de octubre de 2008

Thomas, Vicent: *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Varela, Javier: *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Tecnos, Madrid, 2015.

Vázquez Casillas, José Fernando: «La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo xix: Nadar y el retrato post mortem», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 2, vol. lxix, 2014.


ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2018.13.6

# Curricula de los autores

Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del Pais Vasco)
Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Navarra en 1980 con la calificación de sobresaliente *cum laude*, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado en dicha universidad y el Primer Premio de Investigación del Instituto de Estudios Riojanos en 1981. Su actividad docente se ha desarrollado en la Universidad de Navarra como profesora desde 1972 a 1988, y en la Universidad del País Vasco desde 1988, alcanzando el grado de profesora titular de dicha universidad desde 1990 y de catedrática desde el año 2000. Actualmente forma parte del equipo de investigación del proyecto sobre *Manuscritos ilustrados durante los últimos siglos de la Edad Media para la Monarquía, la Iglesia y la Aristocracia en los reinos y estados meridionales de Europa* (Ministerio de Economía y Competitividad de España, 2013) que dirige la Dra. Josefina Planas (Universidad de Lérida) y en el que también colaboran, Eberhard Köning (Freie Universität de Berlín), Susan Lengle (Universidad San Louis, Missouri, usa), Silvia Maddalo (Universita degli Studi della Tuscia), Francesca Manzani (Universidad de la Sapienza de Roma) y Aires A. Nascimento (Universidad de Lisboa).

Arturo Albarrán Samaniego (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México)
Diseñador Gráfico por la Facultad de Artes y diseño, maestro y doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor investigador en la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, pertenece a la Académica del Área de Teoría y Análisis y a la Academia del posgrado en Teoría Crítica del Diseño. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores del conacyt, es autor del libro *Por donde todos transitan. La ciudad de México en las páginas de El Universal (1920-1930),* editado por la Secretaría de Cultura-inba-edinba.

Isabel Lloret Sos (Universitat Jaume I)
Graduada en Historia y Patrimonio (Universidad Jaume I, Castellón). Máster en Investigación en Historia del Arte y Cultura Visual (Universidad de Valencia- Universidad Jaume I, Castellón). Beca de colaboración en el departamento de Historia Contemporánea de la misma universidad. Premio Extraordinario de Grado 2015/2016. Actualmente está realizando sus estudios en la escuela de doctorado interuniversitario de Historia del Arte, Universidad de Valencia-Universidad Jaume I, Castellón, y se encuentra como investigadora en formación dentro del grupo iha.

Alexánder Sánchez Mora (Universidad de Costa Rica)
Doctor en Historia y Literatura por la Universidad de Sevilla, Profesor asociado en Literatura Latinoamericana y Literatura Costarricense en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Miembro del consejo científico del Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Costa Rica y del comité editorial de la revista *Humanidades*. Especialista en literatura hispanoamericana virreinal y en las relaciones de fiestas del reino de Guatemala.

Néstor Morente y Martín
Natural de la ciudad de Segorbe (Castellón), es Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València. Junto a la Licenciatura en Historia del Arte por la misma entidad, realizó el máster interuniversitario Universitat de València-Universitat Jaume I de Castelló en Historia del Arte y Cultura Visual. Con su tesis doctoral ha puesto en valor el repertorio alegórico republicano así como la recuperación de la memoria histórica de Vicente Alfaro, alcalde de València en 1932 y fundador de Esquerra Valenciana. Su especialidad se centra principalmente en el estudio del *art déco* durante el periodo de la ii República Española así como el análisis histórico-artístico de la alegoría de la República en Europa y América.

Esther González Gea (Universitat de Valencia)
Graduada en Historia del Arte por la Universitat de València y máster en Historia del Arte y Cultura Visual. Actualmente forma parte del programa de doctorado de la Universitat de Valéncia y la Universitat Jaume I de Castellón. Sus líneas de investigación versan en torno a la fotografía *post mortem* en relación con cuestiones de género y supervivencia en el ámbito mediterráneo.
Dentro de su actividad profesional ha recibido varias becas para la organización de jornadas centradas en temas contemporáneos con perspectiva de género, y ha participado como investigadora en la creación del último *Fake* del artista y teórico Joan Fontcuberta. También ha participado en congresos nacionales e internacionales como el iii Congreso de Jóvenes Historiadores de arte en Murcia, el congreso internacional La visión especular: el espejo como

tema y como símbolo, o más recientemente el I Congreso Internacional de Fotografía celebrado en la Universidad Politécnica de Valencia. A finales del 2017 recibe el Premio de Investigación José María Moreno Royo por su trabajo *Sine Manu Facta. Fotografía* post mortem *en los fondos Gadea*. Recientemente ha ejercido la crítica de arte colaborando con diversos catálogos de exposiciones como *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. Primers moments*.

# Revisores de este número

Philippe Bordes (Université Lyon 2)
Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll. Centro de estudios de pintura flamenca)
Joan Feliu Franch (Universitat Jaume I)
Yolanda Fernandez Muñoz (Universidad de Extremadura)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Jesús Félix Pascual Molina (Universidad de Valladolid)
Marta Poza Yagüe (Universidad Complutense de Madrid)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada)
Fernando Villaseñor Sebastían (Universidad de Cantabria)
Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Universidad de Valladolid)

# 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-revistes.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 l00 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 articulo 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-revistes.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.) / (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.

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-revistes.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.
**Abkürzugen:** 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 Verwechselungen 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:

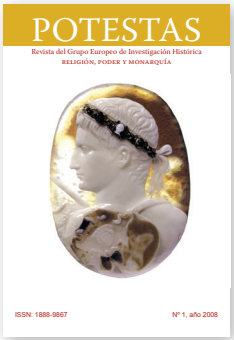
Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material und Aufstellungsort.

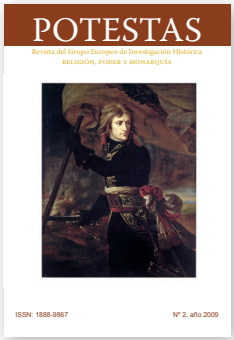
Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von 12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind tiff oder jpeg.

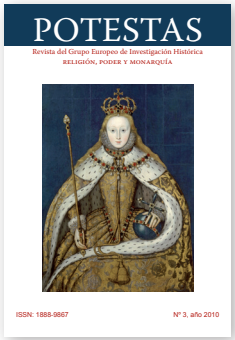
Evaluation:

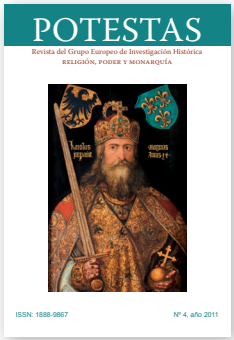
Eingegangene Aufsätze werden durch zwei auf das Themengebiet spezialisierte externe Gutachterinnen/Gutachter einer anonymisierten Evaluation unterzogen. Die Veröffentlichung kann von der Übernahme der im Rahmen des Evaluationsprozesses gemachten Änderungsvorschläge bzw. Hinweise abhängen, über die die Autoren gegebenenfalls umgehend informiert werden.

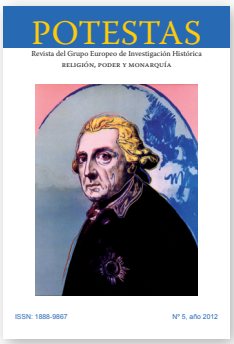
# Revistas Potestas

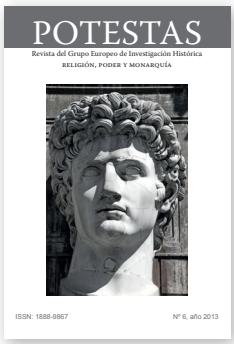


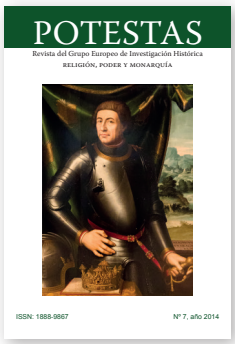



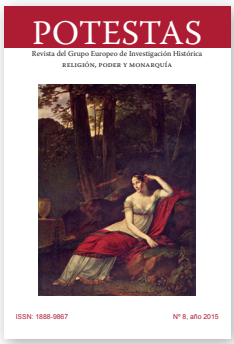



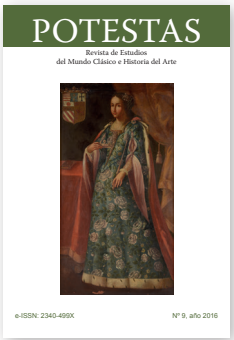



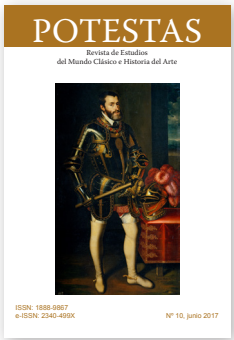



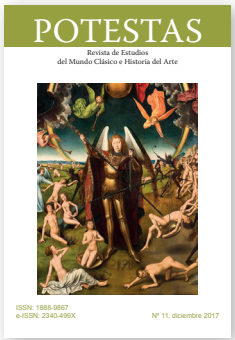



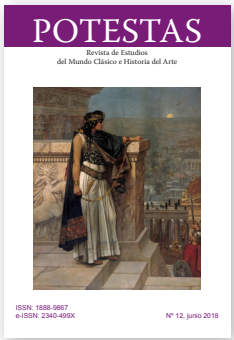



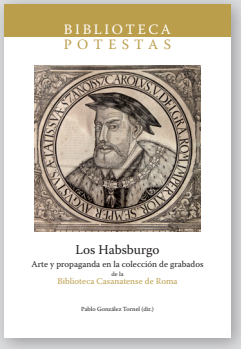



# Colección Biblioteca Potestas

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 de 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

Víctor Mígnuez (ed.), *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516),* Biblioteca Potestas, número 4, Universitat Jaume I, 2018.

**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)
Mª 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

Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)
*El matrimonio real: sus representaciones en la miniatura hispana del siglo XII* . . . . . 5

Arturo Albarrán Samaniego (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura)
*Los Santos Ermitaños de Puebla, México. Un acercamiento a los grabados flamencos de Maarten de Vos y al discurso iconográfico de la Vita Antonii* . . . . . 45

Isabel Lloret Sos (Universitat Jaume I)
*Cardinal-Infante Ferdinand of Austria's Triumphal Entry into Ghent. Triumphalis Introitus Ferdinandus* . . . . . 77

Alexánder Sánchez Mora (Universidad de Costa Rica)
*Devoción y promoción personal en el reino de Guatemala: relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas (1759)* . . . . . 101

Néstor Morente y Martín
*La alegoría de la II República Española en el* "Guernica" *de Picasso* . . . . . 119

Esther González Gea (Universitat de València)
*Los dos cuerpos del artista. El cuerpo amado y el cuerpo político* . . . 139

Currícula de los autores . . . . . 163

Revisores de este número . . . . . 167

UNIVERSITAT JAUME I

www.e-revistes.uji.es