

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

Nº 14, junio 2019

POTESTAS



REVISTA DE ESTUDIOS
DEL MUNDO CLÁSICO E HISTORIA DEL ARTE

COMITÉ EDITORIAL

EDITA:

Departamento de Historia, Geografía y Arte. Universitat Jaume I

DIRECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya

SECRETARÍA:

Oskar Rojewski

COORDINACIÓN EDITORIAL:

Eva Calvo

CONSEJO EDITORIAL:

Pedro Barceló (Universität Potsdam)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Christiane Kunst (Universität Osnabrück)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Michael Stahl (Technische Universität Darmstadt)

CONSEJO ASESOR:

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)
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)
Mirosława Sobczynska-Szczepanska (Uniwersytet Slaski)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)
Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)
Alain Bégue (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-revistas.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, 2019

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2019

IMAGEN DE CUBIERTA: Franz Xaver Winterhalter, Retrato de Isabel de Baviera, 1864, Kunsthistorisches Museum, Viena.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: Sello de calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, Dialnet, Dice, Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades, ISOC (CSIC,SPA), Latindex, Regesta Imperii, 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.2019.14>

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 siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

ÍNDICE

EHUD FATHY (Tel Aviv University) <i>Cultic Allusions in the Heraklitos Mosaic</i>	5
ELENA MUÑOZ GÓMEZ (Universidad de Salamanca) Radix, truncus, gradus. <i>Afinidades de un árbol de Jesé del tardogótico funerario (Zamora, sepulcro de Juan de Grado, hacia 1500)</i>	33
MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA (Universitat de València) <i>Prudente gobierno: la prudencia en el gobernante</i>	61
PAOLO PRIVITERA <i>La acción del poder público sobre el privado: la normativa sobre saledizos y balcones en la ciudad de Valencia en el siglo de las luces</i>	85
TERESA SOROLLA-ROMERO (Universitat Jaume I) <i>La reina del (melo)drama. La representación cinematográfica de Victoria del Reino Unido</i>	105
GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA (Universidad de Zaragoza) <i>Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)</i>	143
Currícula de los autores.....	165
Revisores de este número.....	169
Contribuciones para Potestas.....	171
Submissions to Potestas.....	175
Beiträge für Potestas.....	179
Revistas Potestas.....	185
Colección Biblioteca Potestas.....	187

CULTIC ALLUSIONS IN THE HERAKLITOS MOSAIC

ALUSIONES CÚLTICAS EN EL MOSAICO DE HERÁCLITO

EHUD FATHY
Tel Aviv University

Recibido: 05/02/2019 Evaluado: 16/03/2019 Aprobado: 01/05/2019

ABSTRACT: The Heraklitos mosaic, which dates to the second century AD and is displayed today at the Vatican Museums, depicts the theme of the *asàrotos òikos* ('unswept floor') alongside allusions to Dionysian and Isiac mystery cults. The mosaic is well known due to its highly illusionistic depiction of scraps of food, which are scattered evenly across the room's floor, as if left behind –a theme which according to Pliny was first created by the mosaicist Sosus in Hellenistic Pergamon. The mosaic Pliny is referring to was never discovered, and the theme is known today only through five surviving Roman variations, the Heraklitos mosaic being the largest and most elaborate one. This article examines the ways in which the Heraklitos mosaic expresses the connection between power, social status and initiation into mystery cults in Imperial Rome, and explores the connection between traditional Roman beliefs, foreign cult practices and elitist artistic representation.

Keywords: Heraklitos; Sosus; *asàrotos òikos*; Dionysus; Isis; mystery cults; Nile; Roman elite.

RESUMEN: El mosaico de Heráclito, procedente del siglo II d. C., que hoy en día se expone en los Museos Vaticanos, representa el tema del *asàrotos òikos* junto con alusiones a los cultos místéricos dionisiacos e isíacos. El mosaico es bien conocido debido a su representación ilusionista de

restos de comida que se encuentran dispersos en el suelo de la sala. Esta iconografía, según Plinio, fue creada por primera vez por el mosaquista Sosus en el Pérgamo helenístico. El mosaico al que se refería Plinio nunca se encontró, y su tema se conoce solo a través de cinco variaciones romanas preservadas, de las cuales el mosaico de Heráclito es la más grande y detallada. Este artículo revisa las formas en las que este mosaico expresa la conexión entre el poder, el estatus social y el desarrollo del misticismo en la Roma imperial. Además, revela la conexión entre las tradicionales creencias romanas, las prácticas de culto extranjeras y la representación artística elitista.

Palabras clave: Heráclito; Sosus; *asàrotos òikos*; Dionisio; Isis; misticismo; Nilo; elite romana.

The Heraklitos mosaic is known for its representation of the *asàrotos òikos* ('unswept floor') theme, in which scraps of food appear as if scattered across the room's floor in a highly illusionistic depiction. According to Pliny, this theme was created by Sosus in Pergamon.¹ The mosaic Pliny is referring to was never discovered; however, the theme survived in five Roman variations. The Heraklitos mosaic is the largest and most elaborate representation of the *asàrotos òikos* theme, in which it appears alongside less clearly expressed references to the Dionysian and Isiac mystery cults. This article examines the ways in which the Heraklitos mosaic expresses the connection between the initiation into mystery cults and the elite's claim to exclusive power in Imperial Rome. It discusses the appearance of the *asàrotos òikos* theme in relation to various religious traditions, explores the cultic allusions found in the other friezes, and suggests a thematic interconnection between the different subject matters.

The Heraklitos mosaic was discovered in Rome in 1833 (fig. 1). It dates to the beginning of the second century AD, and measures 4.10 × 4.05 m. It is signed in Greek: "Heraklitos has made me".² The mosaic was discovered in a *domus* which was located in *Vigna Lupi*, south of the Aventine Hill and in front of the Aurelian Wall. It was part of a much larger room (nearly 11 m long), the rest of the floor was decorated using *opus sectile* and the walls were lined in marble.³

1. * This contribution is part of the author's doctoral thesis, carried out at Tel Aviv University, under the supervision of Dr. Talila Michaeli. PLIN. *HN*, 36.60.25

2. ΗΡΑΚΛΙΤΟΣ ΗΡΓΑΣΑΤΟ; see fig. 6.

3. KARL PARLASCA: "Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestor-Becher", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 78, 1963, p. 277; MICHAEL DONDERER: "Die antiken Pavimenttypen und ihre Benennungen", *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 102, 1987, pp. 365-377; KLAUS E. WERNER: *Die Sammlungen antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vatican City, 1998, pp. 260-262; EMIL A. RIBI: "Asàrotos òikos - von der Kunst, die sich verbirgt", in SABRINA BUZZI, DANIEL KÄCH, ERICH KISTLER ET AL. (eds.): *Zona Archeologica: Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag*, R. Habelt, Bonn, 2001, p. 364.



Fig.1. Heraklitos, *asàrotos òikos*, second century AD, discovered in a private house in Rome, in front of the Aurelian Walls and south of the Aventine Hill, now in Gregoriano Profano Museum, Vatican, dimensions: 4.10 × 4.05 m.

The *asàrotos òikos* theme appears in three other Roman mosaics. One was discovered in 1859 in Aquileia (fig. 2), it dates to the second half of the first century AD and measures 2.49 × 2.33 m. This mosaic too decorated the floor of a *domus*, the location of which was never precisely marked, but is known to have been situated northwest of the basilica and southeast of the forum. Upon discovery, the central *emblema* had already been extracted, leaving only two fragments: the wings of a bird in the upper right corner and the paw of a feline in the lower left corner.⁴



Fig. 2. *Asàrotos òikos*, second half of the first century to the beginning of the second century AD, discovered in a private house in Aquileia, now in the National Archaeological Museum of Aquileia, dimensions: 2.33 × 2.49 m.

4. PAOLA PERPIGNANI AND CESARE FIORI: *Il mosaico 'non spazzato'. Studio e restauro dell'asaroton di Aquileia*, Edizioni del Girasole, Ravenna, 2012, pp. 20-22, 24, 31-36.

The other two mosaics were discovered in Tunis. The earlier one was discovered at Salonius House in Oudna (Uthina). The *asàrotos òikos* theme appeared as five separate *emblemata*, approx. 60 × 70 cm each, which were part of a larger decorative scheme (fig. 3). While the *domus* itself dates to the third century AD,⁵ the *asàrotos òikos emblemata* were probably made during the end of the first or the beginning of the second century AD.⁶ The second Tunisian mosaic was discovered at the House of the Months in El Djem (Thysdrus). It dates to the beginning of the third century AD. The decorative scheme is typical to *triclinia*: the U-shaped area is decorated with a geometric design, while the T-shaped area is decorated with *xenia* and Dionysian imagery. A narrow U-shaped frieze, in which scraps of food are depicted, connects these two parts (fig. 4).



Fig. 3. *Asàrotos òikos emblema*, the end of the first or the beginning of the second century AD, discovered at Salonius House of the third century AD in Oudna (Uthina), now in the Bardo National Museum, Tunis, dimensions: 59.4 × 71.4 × 7.6 cms.

5. Based on coins of Maximian and Constantine which were found in the ground underneath, see: PAUL GAUCKLER: "Le domaine des Laberii à Uthina", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 3, 1896, p. 214; WALDEMAR DEONNA AND MARCEL RENARD: *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, Collection Latomus, 46, Revue d'études latines, Bruxelles, 1961, p. 119.

6. GAUCKLER: "Le domaine des Laberii à Uthina", pp. 213-214; PAUL GAUCKLER: *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, volume II: Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, Académie des inscriptions & belles-lettres, Paris, 1910, p. 132 n. 388.3; PAUL GAUCKLER: "Musivum opus", in CHARLES VICTOR DAREMBERG, EDMOND SAGLIO AND EDMOND POTTIER (eds.): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, III/2, 1904, Librairie Hachette, Paris, p. 2099 n. 5; LOUIS FOUCHER: "Une mosaïque de triclinium trouvée à Thysdrus", *Latomus*, 20, 1961, p. 297 n. 4 pl. XVIII; DEONNA: *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, p. 119; PARLASCA: "Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestor-Becher", p. 280; JAN WILLEM SALOMONSON: *Romeinse Mozaïeken uit Tunesië*, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, 1964, pp. 46-47; KATHERINE M.D. DUNBABIN: *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, The Clarendon Press, Oxford, 1978, p. 17 n. 19; MICHELE BLANCHARD-LEMÉE, MONGI ENNAÏFER, HEDI SLIM AND LATIFA SLIM: *Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia*, G. Braziller, New York, NY, 1996, p. 78.



Fig. 4. *Asàrotos òikos* (detail), 210-235 AD, discovered at the House of the Months in El Djem (Thysdrus), now in Sousse Archaeological Museum, Tunis.

The appearance of the *asàrotos òikos* theme in the Heraklitos mosaic could be put into context by the atmosphere of the period, also known as the “Second Sophistic”, which was characterized by a conscious effort to revive the glorious cultural past of Hellenic times.⁷ In the spirit of the time, the Heraklitos mosaic was designed to appeal to an erudite individual, who cultivated a sophisticated taste, and who could appreciate the ironic qualities of the theme and the many references embedded in the mosaic. At that time, the Roman elite used art as a social signifier. The intellectual discourse regarding artworks and their merits was founded on elements taken from the rhetorical practices, which were a key component in the pedagogy of elitist education.⁸ It was a reaction to the increasing social mobility, which had blurred the boundaries between the different classes. The Roman higher class wished to maintain a feeling of cultural superiority over the freedmen, who were now rapidly increasing in wealth and in political power. In order to reconstruct some form of social hierarchy, a sophisticated artistic culture had been cultivated.⁹ Made to fit into this elitist mode of viewing art, the artworks themselves were sometimes designed in order to stimulate a rhetorical discourse. Consideration was not only given to each individual image, but also to the relationships between the different subject matters, and to the collective theme which arose from their collocation.¹⁰

The Heraklitos mosaic is a good example of such an elitist artwork.¹¹ It depicts several seemingly unrelated subject matters: three friezes depict scraps of food and a mouse sniffing a walnut (fig. 5); one frieze depicts theatre masks and items associated with the Dionysian mystery (fig. 6); two inner friezes depict Isis, Osiris, the flooding of the Nile and the river’s flora and fauna (figs. 7, 8); while the margins depict the mirrored image of the roof (figs. 5, 9).

7. GRAHAM ANDERSON: *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Routledge, London and New York, NY, 1993, pp. 1-2

8. JEREMY TANNER: *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 246

9. GELL. *NA*, 13, 17.1, see also: TANNER: *The Invention of Art History in Ancient Greece*, pp. 274-275.

10. RICHARD BRILLIANT: *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Cornell University Press, Ithaca, NY and London, 1984, pp. 69-73.

11. EHUD FATHY: “The *asàrotos òikos* Mosaics as an Elite Status Symbol”, *Potestas*, 10, 2017, pp. 10-17.



Fig. 5. Scraps of food, torn leaves and broken branches, a mouse sniffing a walnut, and the mirrored image of the roof (with illusionary *cassettoni*, rosettes and interchanging *bucrania* and acanthus leaves), detail from fig. 1.



Fig. 6. Theatre masks and instruments associated with the Dionysian mystery, below them the signature “ΗΡΑΚΛΙΤΟΣ ΗΡΓΑΣΑΤΟ”, detail from fig. 1.



Fig. 7. Osiris, the flooding of the Nile, three geese, a crocodile, a frog, a fish, reeds and pink lotuses, detail from fig. 1.



Fig. 8. Isis, the flooding of the Nile, an ibis, the tail of a crocodile, a nilometer (?) and the river's flora, detail from fig. 1.



Fig. 9. The mirrored image of the roof, with *bucrania*, acanthus leaves, *cassettoni* and rosettes, detail from fig. 1.

Several discourses could have been prompted by the *asàrotos òikos* friezes, such as the luxurious dining practices of the ancient Greeks, the mosaics Sosos created in Pergamon as described by Pliny, Zeuxis and Parrhasius' painting competition or other literary accounts which discuss the tension between reality and artistic depiction.¹² The discourse could have also touched on the tension between the mosaics representation of *mores maiorum* ("ways of the forefathers") versus foreign *luxuria* and mystery cults.¹³

In both of the Italian mosaics, the friezes which depict scraps of food are the most dominant ones and circle the perimeter of the room. They seem to be representing the aftermath of a luxurious banquet, and, therefore, could be part of the visual representation of the *carpe diem* theme.¹⁴ This theme was associated with banqueting in Roman literature and poetry, as well as in the rituals of the banquet itself. It urged the banquet's participants to enjoy the food, wine, luxury and general hedonistic atmosphere of the event while they lasted.¹⁵ However, the depiction of scraps of food could have also represented an offering to the deceased, a custom that is mentioned in ancient literature.¹⁶ Trimalchio addresses the custom of pouring wine on graves in mourning: when his servants spill expensive wine (*Falernum*) on the floor, Trimalchio proclaims that they are pouring the wine in his memory (as a funerary libation).¹⁷ Lucian, on the other hand, mocks the custom of pouring wine on the graves, asking in the voice of a deceased young man whether the pourer expects the wine to drip all the way to Hades.¹⁸ According to Diogenes Laërtius it was prohibited to taste the food which fell underneath the table. He cites two explanations for

12. PL. *Resp.*, 10.601a-603b; VITR. *De arch.*, 7.5.3-4; PLIN. *HN*, 35.65-6, 95; STRABO, 14.2.5; AEL. *VH*, 2.3; see also: JOHN R. CLARKE: *The Houses of Roman Italy: 100 B.C.-250 A.D.: Ritual, Space, and Decoration*, University of California Press, Berkeley, CA and Oxford, 1991, pp. 49-50

13. FATHY: "The *asàrotos òikos* Mosaics as an Elite Status Symbol", pp. 25-26.

14. *Ibid.*, pp. 18-22.

15. PETRON. *Sat.*, 34; see also: KATHERINE M.D. DUNBABIN: "Sic erimus cuncti...! The Skeleton in Greco-Roman Art", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 101 (1986), pp. 196-203, 212-213, 224-228; PETER STEWART: *The Social History of Roman Art*, Cambridge University Press, Cambridge, MA and New York, NY, 2008, pp. 60-61; PAUL ZANKER: *Roman Art*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, 2010, pp. 27-32.

16. OV. *Fast.* 2.533-570.

17. PETRON. *Sat.* 28.

18. LUC. *Luct.* 19.

this prohibition. The first is based on quote by Aristotle regarding the mystical-religious prohibitions of Pythagoras, who preached for the need of moderation and restraint in food consumption, and therefore forbade his disciples to eat the food which fell underneath the table.¹⁹ The second explanation is related to “a man’s death”, in this context, Diogenes quotes a line from a lost Aristophanes play, which mentions the prohibition to taste the food which fell underneath the table, since these crumbs belong to the “heroes”.²⁰ The same tradition is also mentioned by Athenaeus.²¹

George Elderkin suggests that the *asàrotos òikos* theme was related to household cult. The deceased were worshipped as heroes and sometimes buried in their houses. Therefore, the scraps of food that fell underneath the table could be regarded as theirs.²² Servius explains that this kind of burial is the reason why the Lares were worshipped in private houses.²³ According to Elderkin, the patron who wished to appease his Lares, but for sanitary reasons did not wish for his dining room floor to be littered, found a compromise in the form of depicting scraps of food in a mosaic pavement. This idea was borrowed from the painting or carving of garlands upon altars as a permanent substitute for the real ones.²⁴

Pliny notes that, in the olden days, if a visitor dropped food on the floor, it was considered an ominous sign, and that it was forbidden to blow on the food in order to clean it. It was a particularly ominous sign if this happened to the pontiff during the festival dedicated to Dis Pater.²⁵ The proper atonement in such cases was to return the crumb that fell to the table, and then to burn it as an offering to the Lares.²⁶ This tradition is also mentioned by Servius.²⁷ According to Pliny, if the floor was swept while the diners rose from the table, or if a table or a food stand were removed while a guest was still drinking, it was considered a sign of great misfortune. He explains that these customs were created by the forefathers, who believed that the gods were omnipresent, and therefore looked for means of appeasing them, even in sin.²⁸ In *Satyricon* appears a prohibition to touch utensils which fell on the floor during the banquet.²⁹ Indeed, the Aquileia mosaic depicts a ladle (*simpulum*) which fell on

19. ARIST. *On the Pythagoreans* cf. DIOG. LAERT. 8.1.(34).

20. AR. *Íroes* (ἥρωες) cf. AUGUST MEINEKE: *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, typis et impensis G. Reimeri, 1839, Vol. I, p. 285, frag. (2, 1070).

21. ATH. 10.427e.

22. GEORGE WICKER ELDERKIN: “Sosus and Aristophanes”, *Classical Philology*, 32/1, 1937, p. 75.

23. “Apud maiores omnes in suis domibus sepeliebantur unde ortum est ut Lares colerentur in domibus”: SERV. *In Vergilii carmina commentarii*, 6.152.

24. ELDERKIN: “Sosus and Aristophanes”, p. 75.

25. This probably refers to the Parentalia festival, which lasted nine days (*dies parentales*), and was held each year between February 13th and 21st.

26. PLIN. *HN*, 28.5.(27.)

27. SERV. *In Vergilii carmina commentarii*, 6.152.

28. PLIN. *HN*, 28.5.(26-27.)

29. PETRON. *Sat.* 34

the floor (fig. 2). These prohibitions to sweep the floor or to move the furniture before the end of the meal give rise to the question of when and how were the guests to see the mosaic. If the floor had already been covered in sawdust for its protection before the banquet began, and cleared only after the guests left or moved to a different room, then the mosaic was completely hidden throughout the meal.³⁰ This reinforces Elderkin's claim that the importance of the representation lies in the constant protection it provides. Even if the scraps of food were not visible during the banquet itself, they were always there, on the floor below the revellers' feet.

However, the quote from Aristophanes could also be interpreted differently: when the word "hero" appears in the context of the Dionysian mystery rites, it could refer to the god himself or to the priest conducting the ritual. A Greek inscription on the marble base of a Roman statue from the second century AD, dedicated to Pompeia Agrippinilla (a fairly well-known Roman family with Greek roots), documents the various positions within the cult, alongside the *cognomina* of the individuals who held them.³¹ At the top of the list is the title *heros* ("hero"), which refers to the leader of the cult. According to John Scheid, the title refers to a deceased individual who was associated with the cult and who was worshipped.³² Franz Cumont attributes the title to Dionysus himself, and adds that the leaders of the cult were sometimes named after the god which they served.³³ Perhaps they were even dressed as Dionysus.³⁴

According to Richard Gordon, one of the devices of the non-traditional religions of the Graeco-Roman world was secrecy. Reticence was not merely a means of self-protection, but an essential part of their appeal: the secrecy of the non-traditional religions contrasted with the public character of the dominant civic cults, and was intimately associated with the cultural and political power of the elite. While oral myths were perceived as the common property of the people, interpretative writings were regarded as the sole property of the wise. The approach to the mystical truth was perceived as valuable because of its rarity. Meanings devised by individual ingenuity could easily be imposed upon a self-elected community, while the commentary and the

30. PETRON. *Sat.* 68; HOR. *Sat.* 2.4.70-95; see also: FRANÇOIS MAZOIS: *Le Palais de Scaurus, ou Description d'une maison romaine, fragment d'un voyage fait à Rome, vers la fin de la République, par Mérovir, prince des Suèves*, Firmin Didot, Paris, 1819 (1859), p. 256; JOHN F. DONAHUE: *The Roman Community at the Table During the Principate*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 2004, p. 132.

31. ELIZABETH DE GRUMMOND: "Bacchic Imagery and Cult Practice in Roman Italy", in ELAINE K. GAZDA (ed.): *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, MI, 2000, pp. 75-78.

32. JOHN SCHEID: "Le thiasse du Metropolitan Museum", in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Actes de la table ronde organisée par l'École Française de Rome (Rome 24-25 mai 1984), Rome, 1986, pp. 275-290.

33. FRANZ V.M. CUMONT: "La grande inscription bacchique du Metropolitan Museum II: Commentaire religieux de l'inscription", *American Journal of Archaeology*, 37, 1933, pp. 238-239.

34. MICHAEL KOORTBOJIAN: *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, University of California Press, Berkeley, CA, 1995, p. 8, fig. 3.

writings that enshrined it could become guardians of exclusivity.³⁵ According to Origen, while Egyptian scholars who have studied the traditional writings provide profound philosophical interpretations of what they regard as divine, common people hear certain myths of which they are proud, although they do not understand their meaning.³⁶ To be initiated into a mystery cult was to make a claim to power. This power was granted by the acquisition of secretive knowledge, which was guarded in the cults. It was ideally an ancient knowledge, which was revealed by certain “wise nations”.³⁷ The very existence of this depended upon the norm of public knowledge and acknowledgment that grounded the civic religions of antiquity.³⁸

Some of the scattered foodstuffs in both of the Italian mosaics carry “disguised symbolism” which refers to Dionysus.³⁹ For example, grapes, which, as Philostratus attests, evoke thoughts of the “god of wine”.⁴⁰ Also depicted are pine cones, which are associated in ancient literature with the Dionysian celebration.⁴¹ The appearance of figs and apples may hint at their myths of discovery by Dionysus.⁴² Several pomegranate seeds are depicted in the Heraklitos mosaic. According to Clemens, during the *Thesmophoria*, women refrained from eating pomegranate seeds which fell on the floor because of their belief that this fruit originated from the blood droplets of Dionysus, while a mystical ritual in honour of Dionysus included a snake, pomegranates and ivy leaves.⁴³

The margins of the Heraklitos mosaic depict a mirrored image of the roof, decorated with *bucrania* and acanthus leaves (fig. 9). According to Plutarch, a specific connection exists between Dionysus and the bullheads, for the Greeks would erect statues of Dionysus in the form of a bull and one of the epithets of the god in Argos was “son of the bull”.⁴⁴ Being an herbaceous plant, the acanthus is an ideal symbol of regeneration and cyclical regrowth.⁴⁵ The appearance of

35. RICHARD GORDON: “Authority, Salvation and Mystery in the Mysteries of the Mithras”, in JANET HUSKINSON, MARY BEARD AND JOYCE REYNOLDS (eds.): *Image and Mystery in the Roman World*, Alan Sutton Publishing, Gloucester, 1988, p. 45.

36. ORIGEN, *C. Cels.* 1.12.

37. PHILO, *Quod omnis probus liber*, 74-75, 92-96; ORIGEN, *C. Cels.* 1.14, 16; DIOG. LAERT. 1.1-11; AUGUST. *De civ. D.* 8, 9.

38. GORDON: “Authority, Salvation and Mystery in the Mysteries of the Mithras”, p. 45.

39. “Disguised symbolism” is an idea which was introduced by Erwin Panofsky in order to explain how apparently realistic representations of everyday objects and motifs could carry extensive symbolic significance. Panofsky noted that a correlation existed between an increased interest in naturalism and the use of disguised symbolism: “The more the painters rejoiced in the discovery and reproduction of the visible world, the more intensely did they feel the need to saturate all its elements with meaning.”

ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Paintings, Its Origins and Character*, Harper & Rowe, New York, NY, 1971, pp. 140-142.

40. PHILOSTR. *Imag.* 1.31; 2.17.8.

41. STRABO 10.3.13; DIOD. SIC. 4.4.4; ATH. 1.33; PAUS. 1.2.7; EUR. *Bacch.* 106-110, 702-704.

42. ATH. 3.78a, 3.82d.

43. CLEM. AL. *Protr.* 2.176-177.

44. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 364f.

45. VITR. *De arch.*, 4.1.9.

bucrania and acanthus leaves in close proximity to various fruits that ripen at different times of the year could refer to the agricultural worship of Dionysus as a god associated with the promise of abundance and with the annual cycle of the seasons.⁴⁶

The Aquileia mosaic prominently depicts a vine branch, while vine and ivy leaves are scattered among the foodstuffs. Ivy appears in ancient literature in the context of the cult of Dionysus.⁴⁷ Pliny writes that consuming ivy berries in large quantities interferes with the mental activity and purifies the mind, and adds that pressing young ivy leaves around the head is beneficial for the relief of headaches.⁴⁸ Therefore, the wearing of ivy wreaths around the head could also be associated with the banquet, in the desire to relief headaches which occur after consuming large quantities of wine.

The Heraklitos mosaic includes a large frieze, which depicts six theatre masks together with objects that refer to Dionysus: panther skin, laurel branches, a kantharos containing red grapes, a *glitsa* (an attribute of Pan) and a reddish-purple robe (fig. 6). According to the direction of Heraklitos' signature, this frieze probably stood at the entrance to the room, and therefore was the most visible one. The appearance of theatrical masks next to instruments associated with the Dionysian mystery is known from other Roman artworks. Frescoes in the House of the Vettii depict the theatre masks of Papposilenus and of a young man wearing an ivy wreath leaning against a *liknon*.⁴⁹ A Papposilenus mask is depicted as part of the initiation into the Dionysian cult in the Villa of the Mysteries (fig. 10). A second century AD mosaic, which was discovered on the Aventine Hill, depicts two comic masks (*virgo* and *servus*) together with an ivy wreath and a double flute (fig. 11). A mosaic from Hadrian's Villa (displayed today at the *Gabinetto Delle Maschere* in the Vatican Museums) depicts a theatre mask together with vine and ivy wreaths, a reddish-purple robe, a small vine, a tambourine, a panther, a *kantharos*, an olive tree and a laurel tree. Miniature pan heads that sniff purple bindweed flowers appear in the margins. This too could refer to Dionysus, as Euripides mentions bindweed flowers in the context of the *Bacchanalia*.⁵⁰

46. Almonds bloom in early spring, but their fruit ripens only six months later, in early autumn. Pomegranate and grapes ripen in early autumn too, whereas nuts ripen at the end of autumn. Cherries and strawberries ripen in late spring. The apple ripens at the beginning of summer, and the main ripening period of the figs is at the height of summer. The ripening of dates begins at the end of the summer and ends at the end of autumn. Hence, the mosaic depicts in close proximity scraps of fruit which ripen at different times of the year, and therefore it represents the abundance of agricultural produce throughout the seasons.

On the connection between *bucrania* and the agricultural worship of Dionysus see: PHYLLIS WILLIAMS LEHMANN: *Roman Wall Painting from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Archaeological Institute of America, Cambridge, MA, 1953, pp. 16-7, 81.

47. EUR. *Bacch.* 70 ff; STRABO 10.3.13; PAUS. 10. 29. 4; PHILOSTR. *Imag.* 1.15; PLIN. *HN*, 16.62.(34.).

48. PLIN. *HN*, 24.47.

49. For images see: <http://cort.as/-KFht>

50. EUR. *Bacch.* 70 ff.



Fig. 10. Papposilenus with an ivy wreath holding a cup, two youths depicted as Pans with little goat ears, one is holding a Papposilenus mask, fresco, 60-40 BC, *Sala di Grande Dipinto*, east wall, scene VI, Villa of Mysteries, Pompeii.



Fig. 11. Two comic masks (*virgo* and *servus*) together with an ivy wreath and a double flute, mosaic, second century AD, discovered on the Aventine Hill, today in Musei Capitolini, Rome, inv. MC0392.

The panther is often associated with Dionysus as a god who controls the wild forces of nature.⁵¹ Many times, Dionysus is depicted riding a panther or with a panther at his feet. The panther skin which appears in the Heraklitos mosaic may have been worn by the Dionysian cult leader during the ceremony.⁵² According to Diodorus, during times of war, Dionysus arrayed himself in arms and panther skins, but in assemblages and at festive gatherings in times

51. MARGHERITA CARUCCI: *The Romano-African Domus: Studies in Space, Decoration and Function*, Archaeopress, Oxford, 2007, p. 55.

52. CUMONT: "La grande inscription bacchique", pp. 238-239; KOORTBOJIAN: *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, p. 8, fig. 3; DE GRUMMOND: "Bacchic Imagery and Cult Practice in Roman Italy", p. 80.

of peace, he wore brightly coloured garments, luxurious in their effeminacy.⁵³ Athenaeus describes a huge procession in honour of Dionysus, which took place in Alexandria under the reign of Ptolemy II Philadelphus, and in which two tall statues of the god were clad in purple garments and the revellers wore purple, scarlet and vermilion.⁵⁴ The *purpura* (Tyrian purple/red) dye was produced from predatory sea snails named *Bolinus brandaris*. The dye was highly prized in ancient times; it was prohibitively expensive and was only used by the highest ranking aristocracy. Alexander the Great, who during the conquest of the Persian Empire abandoned the simpler Macedonian dress and adopted the Persian signs of authority, brought it to the Hellenistic world.⁵⁵ During the reign of Augustus, the *purpura* was associated with monarchy, mythological heroes, divine figures and general abundance.⁵⁶ The love of *purpura* reached its peak during the second century AD, and moral criticism began to emerge against this show of ostentatiousness. Apollonius scolded men for dressing in *purpura* at the Dionysian festival, a colour that he regarded as effeminate because of its association in the Euripidean drama with the female followers of Dionysus.⁵⁷ In the Heraklitos mosaic, a reddish-purple robe appears behind the third mask to the left, and *Bolinus brandaris* shells are scattered among the food scraps. These references to *purpura* are not only meant as an elitist status symbol, an indication of imperial authority, an allusion to abundance or an expression of wealth, but also, more specifically, relate to the Dionysian mystery cult.

Behind the mask to the furthest left, a distaff leans against the wall and in front of it a spindle with a bit of loose thread rests on the floor (fig. 6). These could be associated with Klotho, or her Roman equivalent Nona, the youngest of the three Moirai or Parcae. The meaning of Klotho's name in Greek is "the weaver", since she is the one who weaves (or unravels) the thread of life, she decides when people will be born and die, and she determines their fate at birth. Lucian describes Klotho's roles in several of his writings alongside metaphors relating to spinning a thread.⁵⁸

According to Diodorus, in order to avoid post-drinking headaches, Dionysus used to tie a *mitra* around his head, which is the reason for his epithet

53. DIOD. SIC. 4.4.4.

54. Some revellers were dressed up as Sileni, clad in purple and scarlet cloaks, or as Satyrs in purple and vermilion body paint; boys were dressed in purple tunics; a statue of Dionysus pouring wine was clad in a purple tunic and another purple garment embroidered with gold; a second statue of Dionysus riding an elephant was clad in a purple robe; maidens dressed in purple tunics; and soldiers wore purple cloaks: ATH.5.197c-198d.

55. MEYER REINHOLD: *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Latomus, Bruxelles, 1970, p. 29.

56. VERG. *Aen.* 4.462; HOR. *Carm.* 2.16.36; TIB. *Tibvlli aliorvmque carminvm libri tres*, 2.4.28; Sulpicia, *Elegiarum*, 11.13.

57. PHILOSTR. VA, 4.21; EUR. *Bacch.* 980.

58. LUC. *Dial. mort.*; *Iupp. trag.*; *Catapl.*

“Miterphorus”.⁵⁹ Some statues of Dionysus depict a golden *redimiculum/mitra* tied around the god’s head.⁶⁰ In the Heraklitos mosaic, the second mask to the right is wearing a crossover ribbon decorated with golden squares (fig. 12). Crossover ribbons were associated in ancient Greece with the “other”, the inhuman or the underworld. Hades, Eroses and Dionysus are sometimes depicted wearing crossover ribbons, as well as the disciples of various mystery cults, including that of Dionysus.⁶¹ The crossover headband which appears in the Heraklitos mosaic creates a link between these two traditions: the attempt to avoid a hangover, and an item associated with the initiation into the Dionysian mystery cult.

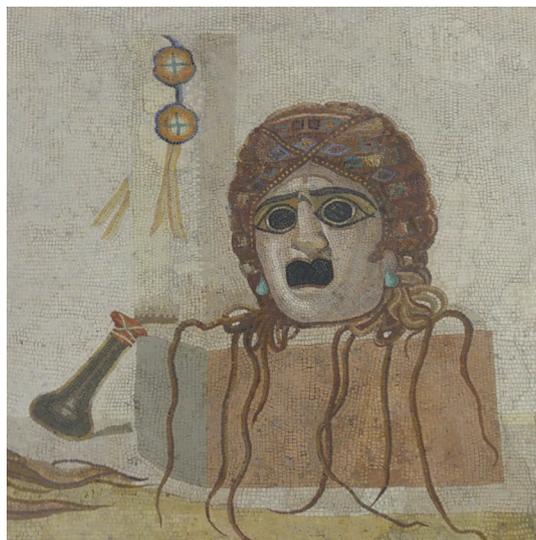


Fig. 12. A theatre mask wearing a crossover ribbon decorated with golden squares, a green cosmetics bottle and a rosette headband, detail from fig. 1.

The Dionysian cult of Roman times was substantially different from that of the Greek, insofar as it was largely based on Euripides’ *Bacchae*. The play had great influence on Romans who wanted to imitate the Dionysian rites, and they adopted it as a role model. In that sense, the Dionysian mystery ritu-

59. DIOD. SIC. 4.4.4.

60. MOLLY SWETNAM-BURLAND: “Bacchus/Liber in Pompeii: A Religious Context for the Villa of the Mysteries Frieze”, in ELAINE K. GAZDA (ed.): *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, MI, 2000, pp. 67-68.

61. ROSSITSA GICHEVA-MEIMARI: “Crossbands on the Chest: Religious Realia in Ancient and Byzantine Thrace”, in CHARALAMBOS BAKIRTZIS, NIKOS ZEKOS AND XENOPHON MONIAROS (eds.): *Byzantine Thrace: Evidence and Remains*, Verlag Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 2011, pp. 359-362.

als that took place in Rome were conceived as a theatrical performance, in which the disciples dressed and acted as characters in the Euripidean drama.⁶² Dionysian themes were commonly used in the decoration of *triclinia* and other rooms that were used for ritualistic feasts or other worship rites of the god.⁶³ If the Heraklitos mosaic decorated a *triclinium* floor, then the theatre masks, the panther skin and the reddish-purple robe could be an artistic representation of the actual accessories that were used in a theatrical performance of the Dionysian mystery rites, which took place in the domestic sphere.

Only one more *asàrotos òikos* mosaic includes such a direct reference to the Dionysian mystery. It is the *triclinium* mosaic, which was discovered at the House of the Months in El Djem. The T-shaped area depicts agricultural produce together with theatrical masks: a maenad mask with flowers and a tambourine, a pan mask with a double flute, a Dionysian mask and a satyr mask.⁶⁴ The masks and musical instruments could refer to the Dionysian mystery. However, given the North African context and their conjoined appearance with *xenia* imagery, it is more likely that they represent the four seasons and the agricultural abundance of rural life.⁶⁵

One of Dionysus' many roles in the ancient world had to do with the transition to the afterlife. This is the reason why, in Rome, the god appears on a large number of sarcophagi. This is also evident in the Dionysian funeral rites: when a high-ranking Roman citizen died, the entourage of his funeral included his own relatives and friends, as well as actors who wore wax masks in the form of the fathers of the family, professional lamenters, and dancers dressed as satyrs, which were accompanied by flutes and horns.⁶⁶ The initiation into the Dionysian mystery cult carried a promise for the members of the Roman elite, who already enjoyed overprivilege in their earthly lives, that their souls would receive protection and a preferential treatment also in the afterlife. Therefore, a connection exists between elitist hedonism and initiation into mystery cults, since both are limited and exclusive. The Heraklitos mosaic expresses the two facets of the Roman elite's futile struggle against the inevitability of death: a desire to enjoy the present moment to the extreme, and an attempt to ensure an improved existence in afterlife. While the scraps of food represent the tangible world, which is observable, familiar and rational, the cultic references allude to the spiritual world, which is hidden, unknown and enigmatic.

Plato proposes the redemption of the fallen souls by enhancing the Dionysian values which are naturally present within them. Only in this manner could

62. TAC. *Ann.* 11.31.10; see also: SILVIA PORRES CABALLERO: "Maenadic Ecstasy in Greece: Fact or Fiction?", in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUL, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES Y RAQUEL MARTIN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 162-163.

63. DUNBABIN: *The Mosaics of Roman North Africa*, pp. 173-185.

64. LOUIS FOUCHER: *Découvertes Archeologiques à Thysdrus en 1961*, Impr. du Secrétariat d'État aux Affaires culturelles et à l'Information, Tunis, 1961, p. 50 ff.

65. FOUCHER: "Une mosaïque de triclinium trouvée à Thysdrus", pp. 295-297.

66. DION. HAL. *Ant. Rom.* 7.72.

the soul free itself from the ailments, titanic in their origin, which sink it into the world of corruption, mortality and depravation. Hence, Dionysus becomes a redeeming god that could enable the soul to regain its divine nature in a way that is conveniently adapted to the particular interests of Plato's philosophy.⁶⁷ Plato regards wisdom as the best way to achieve the soul's return to the divine world. For him, learning is the recollection of all the things which the soul beheld in this world and in the nether realms, and all the knowledge which it acquired.⁶⁸ In order to promote the return to divinity, Plato suggests harnessing the ecstatic force of Dionysus, but warns that not all who are possessed by the god are apt to benefit from his effects and to be purified by his rites. Only the true philosophers will arrive at the other world initiated and purified and will dwell with the gods, while the others would lie in the mire.⁶⁹

According to Demasius, those who are properly initiated into the Dionysian mystery will experience a momentary divine revelation, which will purify them from the material world (which is a distorted reflection), and thus will gain protection in the netherworld.⁷⁰ For Philo of Alexandria, vision (*opsis*) is the key: through vision, the mind revealed what it could not understand on its own, was drawn by the love of knowledge and beauty, was fascinated by magnificent sights (*thean*), and then came to the conclusion that all these were not automatically combined by irrational powers but by the mind of god (*theou*).⁷¹ The visual references which appear in the Heraklitos mosaic are in the form of objects that carry "disguised symbolism". They may induce a discourse which could touch on literature, philosophy, religion, morality and art. The various references to Dionysus, as well as the aesthetic choices of the representation, do not only indicate that the members of the household belonged to the Dionysian cult, but could also refer the viewers to these Platonic ideas.

The Heraklitos mosaic's inner frieze depicts the statues of Isis and Osiris against the annual flooding of the Nile (fig. 7, 8). During the Hellenistic period, the worship of Isis took the form of a cult which quickly spread throughout the Hellenistic world. The Isiac cult arrived in Sicily at the beginning of the third century BC, shortly after that reached the Greek cities on the coast of Campania, and then spread to Rome and to the rest of the Italian peninsula.⁷² The embracing of the cult was not uncontested. In the year 54 BC the Roman Senate passed a decree forbidding the worship of Isis within the boundaries

67. FRANCESC CASADESÚS BORDOY: "Dionysian Enthusiasm in Plato", in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES, RAQUEL MARTIN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, p. 389.

68. PL. *Men.* 81c-d.

69. PL. *Phdr.* 69c-d, see also: BORDOY: "Dionysian Enthusiasm in Plato", p. 392-393.

70. DAMASCIUS, *Phd.* 1.1-13 [62b2-6], 1.165-172 [69c3-69d5].

71. PHILO, *De specialibus legibus*, 3.189.

72. CATHERINE HAMMER: "Women, Ritual, and Social Standing in Roman Italy", in ELAINE K. GAZDA (ed.): *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, MI, 2000, p. 44.

of the city of Rome, and ordered the destruction of the private temples of Isis and Serapis. In the year 19 AD, Tiberius executed the Isiac clergy. In spite of that, the activity of the cult continued, and after the death of Tiberius it saw a massive increase in popularity. In the first century, Iseum Campense and Serapeum were erected on the Campus Martius and were decorated in Egyptian style.⁷³ The complex was surrounded by obelisks, while rituals which simulated the flooding of the Nile symbolized the rebirth and resurrection of Osiris and created a connection between the Nile and the Tiber.⁷⁴ The House of Octavius Quartio in Pompeii was redesigned after the 62 AD earthquake to include a system of water canals, as well as fourth style frescoes and marble statues, which are associated with the Isiac cult.⁷⁵

The cult of Isis reached its peak during the second century AD. During this period, the number of Isiac temples that were erected in Italy increased dramatically.⁷⁶ Isis was associated, among other things, with death, resurrection and fertility, and in the Graeco-Roman world was made cognate with Demeter/Ceres and Aphrodite/Venus, and therefore could serve as almost anything to anyone.⁷⁷ Perhaps for this reason, her cult increased in popularity so rapidly.⁷⁸ In the Heraklitos mosaic, the Isiac references appear alongside the Dionysian ones. In the Roman world, a connection between Dionysus and Osiris was made. For example, a marble statue of Dionysus was discovered in the temple of Isis in Pompeii.⁷⁹ Herodotus writes that Osiris in Greek means Dionysus, and that the Egyptians believe that Demeter/Isis and Dionysus/Osiris are rulers of the underworld.⁸⁰ According to Pausanias, Dionysus is called Osiris in Egypt.⁸¹ Cicero names Dionysus “Osiris of the Nile”.⁸² Much like Dionysus, Isis and Osiris are gods associated with the fertility of land and body, as well as with the world of the dead.

One of the best-known myths associated with the cult of Isis in the Roman world was Apuleius’ *Metamorphoses* (150-80 AD) which tells the story of Lucius initiation.⁸³ The narrative is characterized by liminality and by the blurring of boundaries. In Lucius’ dream, it was a journey in which he approached the

73. STEWART: *The Social History of Roman Art*, p. 136.

74. FREDERIC E. BRENK: “Religion under Trajan: Plutarch’s Resurrection of Osiris”, in PHILIP A. STADTER AND LUC VAN DER STOCKT (eds.): *Sage and Emperor: Plutarch, Greek Intellectuals, and Roman Power in the Time of Trajan*, Leuven University Press, Leuven, 2002, p. 82.

75. CLARKE: *The Houses of Roman Italy*, pp. 194-201.

76. ROBERT A. WILD: *Water in the Cultic Worship of Isis and Sarapis*, E. J. Brill, Leiden, 1981, p. 5.

77. SHARON KELLY HEYOB: *The Cult of Isis among Women in the Greco-Roman World*, E. J. Brill, Leiden, 1975, p.67.

78. HAMMER: “Women, Ritual, and Social Standing in Roman Italy”, p. 45.

79. SWETNAM-BURLAND: “Bacchus/Liber in Pompeii: A Religious Context for the Villa of the Mysteries Frieze”, p. 67.

80. HDT. 2.42, 123, 144.

81. PAUS. 10.29.4.

82. CIC. *Nat. D.* 3.21-23.

83. APUL. *Met.* 11.24-30.

threshold of the world of Proserpina/Libra and returned through all of the *elementa*. He saw the midnight sun shining brightly, stayed with the *deos inferos* as well as with the *deos superos*, and worshipped them from proximity (*adoravi de proximo*).⁸⁴ The Heraklitos mosaic operates in a similar manner: first the viewer encounters a reversal between floor and roof, and immediately after steps through the depiction of theatre masks and instruments associated with the Dionysian mystery. The scraps of food induce thoughts of a luxurious Hellenic-style banquet, while the objects themselves embody the tension between illusionism and symbolic references. Moving inwards, the next frieze depicts the flooding of the Nile, with the statues of Isis and Osiris emanating from the darkness. The aesthetics blur the boundaries between a naturalistic portrayal of the river and a mystic vision of it. The final destination of this journey is unknown since the central *emblema* is missing, but the whole journey could be read as a dream in which the mystic and the realistic collapse into each other.

The myth also appears in Plutarch's *Moralia*, which focuses more on the death and resurrection of Osiris.⁸⁵ Plutarch's approach had probably decisively shaped the understanding of the myth in the Roman world.⁸⁶ According to him, Osiris was the one who brought agriculture, law and the worship of the gods to Egypt. He is also the one who later traveled throughout the world and cultivated it. Osiris did not need a weapon, but defeated all nations through the magic of his persuasive talk, which was combined with songs and music of various kinds. For this reason the Greeks identify Osiris with Dionysus, and the Egyptians call him *Neos Dionysos*.⁸⁷

The Heraklitos mosaic depicts a statue of Isis wearing a bullhorn crown on one corner, and a statue of Osiris wearing a disc on his head on the other corner. The bullhorn crown might owe itself to Plutarch's narrative, in which Typhon is brought handcuffed to Isis, but instead of condemning him to death, the goddess releases him. In a fit of rage, Horus removes the royal diadem from Isis' head, but Hermes replaces it with a helmet decorated with bullhorns.⁸⁸ The disc that appears on top of Osiris' head may represent the eclipse of the sun. According to Plutarch, Osiris is identified with the lunar world, while Typhon is identified with the solar. The eclipse bears an allegorical meaning: a lunar eclipse occurs when the moon falls under the shadow of the earth, as Osiris fell into his coffin. The Moon also obscures the Sun, causing a solar eclipse, but does not completely annihilate the Sun, and likewise Isis did not annihilate Typhon.⁸⁹ The statues of Isis that bear horns are imitations of the

84. APUL. *Met.*, 11.23.

85. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 351c-384c.

86. BRENK: "Religion under Trajan: Plutarch's Resurrection of Osiris", p. 73.

87. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 356b; see also: *Ibid.*, pp. 75-76.

88. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 356d.

89. *Ibid.*, 367d-368e.

crescent Moon, while the concealments and the obscurity are shown in her dark garments, as she yearningly pursues the Sun.⁹⁰ Osiris' disc could also be a representation of the horizon: Nephthys is that which is beneath the earth and invisible, while Isis is that which is above the earth and visible; the circle that touches both is called the horizon, and received the name Anubis.⁹¹ Osiris' name is composed of two parts: *hosion* (holy) and *hieron* (sacred), for he is the combined relation of the things in the heavens (sacred) and the things in the lower world (holy); the relation between them is sometimes named Anubis.⁹²

Plutarch adds that the Egyptians think of the Nile waters as the extraction of Osiris, and believe that the body of Isis is the part of land that Osiris unites with and fertilizes.⁹³ These myths led to the formation of a Graeco-Roman mystery cult.⁹⁴ Throughout the Hellenistic and Roman period, the island of Philai was a well-known pilgrimage destination, visited not only by the upper classes (governors, high officials and military officers), but also by scribes, painters and mimes.⁹⁵ There, rituals that relate to the death and resurrection of Osiris took place, and were symbolically linked to the tides and flooding of the Nile.⁹⁶ In Italy, rituals that were designed to simulate the flooding of the Nile took place at the temples of Isis and Serapis in Campus Martius, Rome, and at the House of Octavius Quarto in Pompeii.⁹⁷ In the Roman world, a connection was made between the Nile's water and Dionysus: according to Plutarch, water is the source of all things, and Dionysus, which is none other than Osiris, is the god of nature and humidity.⁹⁸

The Heraklitos mosaic's representation of the flooding of the Nile includes the depiction of the river's flora and fauna. Scenes of a Nilotic nature, which portrayed exotic Egyptian animals, had grown in popularity since the beginning of the Hellenistic period.⁹⁹ Typical Nilotic scenes included hippopotamuses, ducks, small Egyptian geese (*Chenalopex aegyptiacus*),¹⁰⁰ and other animals bathing in the river's water, while reeds symbolized the fertility of the Egyptian soil.¹⁰¹ In the Heraklitos mosaic, the depiction of the Nile is not only

90. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 372d-e.

91. *Ibid.*, 368f.

92. *Ibid.*, 375e.

93. *Ibid.*, 366b.

94. *Ibid.*, 351f-352a.

95. IAN RUTHERFORD: "Island of the Extremity. Space, Language and Power in the Pilgrimage Traditions of Philai", in DAVID FRANKFURTER: *Pilgrimage and Holy-Space in Late Antique Egypt*, Brill, Leiden, 1998, pp. 236-240.

96. BRENK: "Religion under Trajan", p. 76.

97. CLARKE: *The Houses of Roman Italy*, p. 194.

98. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 364d-e.

99. JEROME JORDAN POLLITT: *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, London and New York, 1986, p. 148.

100. HDT. 2.72.

101. DAVID CASTRIOTA: *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1995, p. 51.

a naturalistic representation of the river's vegetation and wildlife, but also an allegorical representation of the Isiac cult.

A fresco from the Isiac temple in Herculaneum depicts the worship of the goddess.¹⁰² The fresco is nicknamed the “holy water procession” since in the upper plane the high priest is holding in covered hands a vessel that contains water from the Nile, considered sacred because of their association with Osiris.¹⁰³ Two African ibises roam freely around the altar, while a third ibis rests on top of a sphinx and a fourth on a building to the right. A second fresco depicts the ritualistic dance of a Nubian man inside a temple.¹⁰⁴ Here too, ibises are depicted roaming freely next to a smoking altar. These ibises were not meant as sacrifice, but carry a symbolic meaning. In the Heraklitos mosaic, an ibis is depicted sitting on a curved stone slab (fig. 8). The African ibis is sacred to Thoth, who played a role in the myth of Isis and Osiris.¹⁰⁵ After Isis finished collecting the parts of her husband's body, it was Thoth who provided her with a magic spell that set Osiris alive.¹⁰⁶

Geese were considered sacred to Isis and Osiris in Roman Egypt. For example, a fresco from Pompeii depicts Osiris with a bullhead, holding a Systrum, with a goose on his left. This goose's appearance is symbolic.¹⁰⁷ The three geese depicted in the Heraklitos mosaic (fig. 7) could be viewed in a similar fashion. Two of them could be identified as Egyptian geese, typical of the Nile, according to the brown patch surrounding their eyes and the white stain beneath their wings. In nature there is a fair amount of variation in plumage tone. It is possible that Heraklitos never saw an Egyptian goose himself, and therefore borrowed several characteristics from the brown duck (*Anas chlorotis*). Similar ambiguity appears in other Egyptian geese depictions discovered in Italy.¹⁰⁸ The third goose is a white domesticated one. The domestication of geese is already mentioned in the *Odyssey*.¹⁰⁹ According to Livy, domesticated geese were sacred to Juno since ancient times, and therefore were raised on the Capitoline Hill.¹¹⁰

The Nilotic scene in the Heraklitos mosaic depicts two crocodiles. For the Romans, crocodiles and hippopotamus represented the Nile exclusively, since they did not inhabit any other rivers that were known to them.¹¹¹ One of the

102. CLARKE: *The Houses of Roman Italy*, p. 197.

103. BRENK: “Religion under Trajan”, pp. 82-83.

104. *Ibid.*, p. 83.

105. ANTERO TAMMISTO: *Birds in Mosaics: A Study on the Representation of Birds in Hellenistic and Romano-Campanian Tessellated Mosaics*, Institutum Romanum Finlandiae, Rome, 1997, pp. 54-56.

106. GERALDINE PINCH: *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*, Oxford University Press, New York, NY, 2004, pp. 80-81, 178-179; TAMMISTO: *Birds in Mosaics*, p. 55, n. 490.

107. JOCELYN M.C. TOYNBEE: *Animals in Roman Life and Art*, Thames and Hudson, London, 1973, p. 263.

108. TAMMISTO: *Birds in Mosaics*, pp. 64-66.

109. HOM. *Od.* 19.535-555.

110. LIVIUS, *Ab Urbe Condita Libri*, 5.47.3.

111. TAMMISTO: *Birds in Mosaics*, p. 45.

most popular tourist destinations in Roman Egypt was the city of Arsinoe, also known as *Crocodilopolis*, in which the crocodile god Sobek was worshipped.¹¹² In the Egyptian version of myth, it was Sobek who helped Isis to heal Osiris' mutilated limbs.¹¹³ According to Plutarch, Typhon changed his shape to a crocodile in order to escape Horus.¹¹⁴

The Nilotic scene also includes the depiction of a small frog in between Osiris and the white goose (fig. 7). In ancient Egypt, frogs symbolized life and fertility, perhaps because millions of frogs were born in the wake of the annual flooding of the Nile. The symbol of the fertility goddess Heqet was a frog. She was associated with the flooding of the Nile and with birth. In the myth of Isis and Osiris, she is the one who breathes life into the new body of Horus. In the first centuries AD, the artistic depiction of frogs was related to resurrection.¹¹⁵ Further along the same panel a big fish is depicted, only the bottom half of which is submerged in the water. Fish depictions in Roman mosaics do not tend to be naturalistic, which makes their identification difficult.¹¹⁶ The only part of Osiris' corpse that Isis could not retrieve was his penis, since it was immediately thrown into the river and ate by fish. Plutarch mentions three types of fish that were involved in the act: *lepidotós* (λεπιδωτός), a scaly fish which during the Ptolemaic dynasty often appeared in the form of a small statue; *fágron* (φάγρον), which probably refers to the gilt-head bream (*Sparus aurata*); and *oxýrynchon* (ὄξύρυγχον), a sturgeon, which is often depicted in Egypt with an Isiac crown on its head. The fish depicted in the mosaic is golden, and therefore fits the description of a gilt-head bream, a predator with strong teeth.

In Roman art, marine animals are often depicted scattered below and over the horizon (for example a mosaic from the House of the Faun in Pompeii). Such is the case in the Heraklitos mosaic, yet no distortion is evident in the part of the fish which is submerged underwater. This stands in contrast to the Pompeiian depiction of *xenia*, in which objects are sometimes portrayed in distortion through transparent water glasses and jugs. This was a possible result of the increased interest in optics and the discovery of clear glass.¹¹⁷ Moreover, the animals are not depicted proportionally: the crocodile is smaller than the Egyptian goose opposite to it, and the latter is significantly smaller than the other Egyptian goose that swims nearby. The white goose is much smaller than the Egyptian geese (although in reality it is larger). The frog and the fish are

112. TOYNBEE: *Animals in Roman Life and Art*, p. 218.

113. EDDA BRESCIANI: "Sobek, Lord of the Land of the Lake", in SALIMA IKRAM (ed.): *Divine Creatures: Animal Mummies in Ancient Egypt*, The American University in Cairo Press, Cairo, 2005, p. 200.

114. PLUT. *Mor. De Is. et Os.* 371e.

115. LOUISE A. SHIER: "The Frog on Lamps from Karanis", in SAMI A. HANNA (ed.): *Medieval and Middle Eastern Studies*, Brill, Leiden, 1972, pp. 352-357.

116. TOYNBEE: *Animals in Roman Life and Art*, p. 214.

117. SEN. *QNat.* 1.2.3, I.3.7; see also: NORMAN BRYSON: *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion, London, 1990, p. 56.

too large in comparison to the other animals. The animals on the front plane are smaller than those which appear closer to the horizon (for example the two geese). All of which impairs the sense of realism. Based on the surviving parts, it seems that the artist chose to only include the animals that are connected with the myth of Isis and Osiris. Therefore, it is evident that the image was composed with an erudite viewer in mind, or at the very least, was meant as a reference to the Isiac cult.

The Nilotic scene includes an elongated and pointy structure that stands in the river's water (fig. 8). It is marked with signs or inscriptions which are intangible, and are probably pseudo-hieroglyphs. The context suggests this is a nilometer, which was used for measuring the Nile's water level during the annual flood season, and therefore could serve as yet another visual reference to the resurrection of Osiris. However, the structure does not resemble the nilometers which were discovered in Egypt,¹¹⁸ or in Pompeii.¹¹⁹ Nor does it match Strabo's description of a nilometer in the shape of a deep well,¹²⁰ which also appears in the Nile mosaic of Palestrina.¹²¹ The closest resemblance is found in the mosaic floors of the Church of the Multiplication in Tabgha and the Nile Festival Building in Zippori, which depict a conical nilometer.¹²² Still, it seems that Heraklitos was probably influenced by the shape of obelisks, which were brought from Egypt to Rome, and erected, among other places, around the double temple of Isis and Serapis on the Campus Martius.¹²³

The Nilotic scene in the Heraklitos mosaic also depicts the flora of the river. Only the tips of reeds are portrayed in order to indicate that this is the annual flood season. Prominently represented is the pink lotus (*Nelumbo nucifera*). Originating in Southeast Asia, it was probably brought to Egypt by the Persian Achaemenid dynasty in the sixth century BC.¹²⁴ For the Romans, it was a source of wonder and amusement, which symbolized the connection to Egypt. In the first century BC it was already widespread and favoured over the blue and white lotuses, for its life cycle more closely embodied death and rebirth,¹²⁵

118. PAUL G. P. MEYBOOM: *The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Brill, Leiden, 1995, fig. 33, p. 61 ff.

119. ERIC M. MOORMANN: "The Temple of Isis at Pompeii", in LAURENT BRICAULT MIGUEL JOHN VER-SLUYS AND PAUL G. P. MEYBOOM (eds.): *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World. Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11-14*, Leiden/Bosten, 2007, fig. 1 No. 4, fig. 3, pp. 143, 149.

120. STRABO 17.1.48.

121. MEYBOOM: *The Nile Mosaic of Palestrina*, p. 28, fig. 15, n. 77.

122. TALILA MICHAELI: "Allusions to the Nile and Nilotic Landscape in Ancient Art in Israel", in ANNE GANGOLFF (ed.), *Lieux de mémoire en Orient grec à l'époque impériale*, Peter Lang, Bern, 2003, p. 131.

123. PLIN. *HN*, 36.14-15; see also: SAMUEL BALL PLATNER AND THOMAS ASHBY: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, London, 1929, pp. 368-369.

124. MARK GRIFFITHS: *The Lotus Quest: In Search of the Sacred Flower*, Chatto and Windus, London, 2009, p. 34.

125. As the seed heads wither, they drop the seeds into the water, from which new lotus plants grow.

and therefore, was found more suitable for ritualistic purposes.¹²⁶ Pliny describes the life cycle of the pink lotus and the medicinal uses of the plant.¹²⁷ According to Athenaeus, the Alexandrian poet Pancrates suggested to Hadrian to name the pink lotus after his beloved Antinous, who drowned in the Nile.¹²⁸ Hence, the appearance of the pink lotus in the Heraklitos mosaic could serve as yet another visual reference to the death and resurrection of Osiris.

The rhizome of the pink lotus appears among the scraps of food depicted in the Heraklitos mosaic (fig. 5). Lotus rhizomes were boiled and served in festive banquets as early as the second century BC.¹²⁹ Dioscorides mentions the pink lotus rhizome (*Kuamos aiguptios*) as having various beneficial effects on the stomach.¹³⁰ Other parts of the pink lotus also appear in the context of a banquet. When Horace describes the celebrations that will take place at the return of an old friend, he promises to fill shining glasses with wine which induces forgetfulness.¹³¹ The word he uses for the glasses is *ciboria*, which is derived from *kivóron* (κιβώριον), the Greek word for the lotus' seed heads.¹³² Strabo uses the same term when he describes the glasses made from the lotus leaves to the inhabitants of Alexandria.¹³³ Lotus flowers were used for the making of fragrant and cooling head wreathes, which were worn during summer banquets.¹³⁴ The pink lotus appears as part of a banquet scene in the Nile mosaic of Palestrina. The banquet scene presumably takes place in Lake Mareotis, where Strabo witnessed the lotus-eaters.¹³⁵ It includes several men and women who are drinking wine and playing flutes underneath a vine covered pergola. The depiction of pink lotus flowers in the Nilotic scene of the Heraklitos mosaic could embody all of the aforementioned meanings: it refers the viewer to Egypt, symbolizes the death and resurrection of Osiris (and possibly the Isiac disciples' hope to experience a resurrection themselves), and is connected with the sensual pleasures of the banquet and with the drinking of wine.

The allusions to the Isiac and to the Dionysian mystery cults correspond with the overall thematic programme of the Heraklitos mosaic. The visual references are not clearly expressed, and therefore must have been designed to be fully understood only by the erudite members of the Roman elite. The depiction of scraps of food, alongside the many references to the god of wine, encourage the high ranking viewers, who were invited to the banquet, to partake in the hedonistic activities which took place there, and to enjoy the sensual

126. GRIFFITHS: *The Lotus Quest*, p. 41.

127. PLIN. *HN*, 21.25; 24.2.(2.)

128. ATH. 15, 21.682b.

129. ATH. 3.72b-73b.

130. DIOSCORIDES, *De materia medica*, 2.128.

131. HOR. *Carm.* 2.7.21-22.

132. GRIFFITHS: *The Lotus Quest*, p. 38.

133. STRABO 17.15.800.

134. ATH. 3.73b.

135. STRABO 17.15.800; see also: GRIFFITHS: *The Lotus Quest*, p. 39.

pleasures that could promote forgetfulness about being mortal. At the same time, the visual representation offers the revellers a secretive hope for a better existence in the afterlife, through allusions to the participation in the less civic and more exclusive rites of the Isiac and Dionysian mystery cults. For the highly educated viewer, the representation could also allude to Platonic ideas regarding the harnessing of the Dionysian ecstasy for the redemption of the soul.

BIBLIOGRAPHY

- ANDERSON, GRAHAM: *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Routledge, London and New York 1993.
- BLANCHARD-LEMÉE, MICHELE, MONGI ENNAÏFER, HEDI SLIM AND LATIFA SLIM: *Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia*, G. Braziller, New York, 1996.
- BREMMER, JAN N.: *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, Walter de Gruyter, Berlin and Boston, 2014.
- BRENK, FREDERIC E.: "Religion under Trajan: Plutarch's Resurrection of Osiris", in PHILIP A. STADTER AND LUC VAN DER STOCKT (eds.): *Sage and Emperor: Plutarch, Greek Intellectuals, and Roman Power in the Time of Trajan*, Leuven University Press, Leuven, 2002, pp. 73-92.
- BRESCIANI, EDDA: "Sobek, Lord of the Land of the Lake", in SALIMA IKRAM (ed.): *Divine Creatures: Animal Mummies in Ancient Egypt*, The American University in Cairo Press, Cairo, 2005, pp. 199-206.
- BRILLIANT, RICHARD: *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Cornell University Press, Ithaca, NY and London, 1984.
- BRÜHL, ADRIEN: *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 175, Paris, 1953.
- BRYSON, NORMAN: *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion, London, 1990.
- CARUCCI, MARGHERITA: *The Romano-African Domus: Studies in Space, Decoration and Function*, Archaeopress, Oxford, 2007.
- CASADESÚS BORDOY, FRANCESC: "Dionysian Enthusiasm in Plato", in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES Y RAQUEL MARTÍN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 386-400.
- CASADIO, GIOVANNI: *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Gruppo Editoriale Internazionale, Rome, 1994.
- CASTRIOTA, DAVID: *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
- CLARKE, JOHN R.: *The Houses of Roman Italy: 100 B.C.-250 A.D.: Ritual, Space, and Decoration*, University of California Press, Berkeley and Oxford, 1991.
- CUMONT, FRANZ V. M.: "La grande inscription bacchique du Metropolitan Museum II: Commentaire religieux de l'inscription", *American Journal of Archaeology*, 37, 1933, pp. 232-263.
- DEONNA, WALDEMAR AND MARCEL RENARD: *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, Collection Latomus, 46, Revue d'études latines, Bruxelles, 1961.
- DETIENNE, MARCEL (trans. ARTHUR GOLDHAMMER): *Dionysos at Large*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- DONAHUE, JOHN E.: *The Roman Community at the Table During the Principate*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004.
- DONDERER, MICHAEL: "Die antiken Pavimenttypen und ihre Benennungen", *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 102, 1987, pp. 365-377.

- DUNBABIN, KATHERINE M. D.: *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, The Clarendon Press, Oxford, 1978.
- : “‘Sic erimus cuncti...’ The Skeleton in Greco-Roman Art”, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 101, 1986, pp. 185-255.
- ELDERKIN, GEORGE WICKER: “Sosos and Aristophanes”, *Classical Philology*, 32/1, 1937, pp. 74-75.
- FATHY, EHUD: “The *asàrotos òikos* Mosaics as an Elite Status Symbol”, *Potestas*, 10, 2017, pp. 5-30.
- FOUCHER, LOUIS: *Découvertes Archeologiques à Thysdrus en 1961*, Impr. du Secrétariat d’État aux Affaires culturelles et à l’Information, Tunis, 1961.
- : “Une mosaïque de triclinium trouvée à Thysdrus”, *Latomus*, 20, 1961, pp. 291-297.
- FRONTISI-DUCROUX, FRANÇOISE: *Le dieu-masque: une figure du Dionysos d’Athenes*, La Découverte, Paris, 1991.
- GAUCKLER, PAUL: “Le domaine des Laberii à Uthina”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 3, 1896, pp. 177-230.
- : *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l’Afrique, volume II: Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, Académie des inscriptions & belles-lettres, Paris, 1910.
- : “Musivum opus”, in CHARLES VICTOR DAREMBERG, EDMOND SAGLIO AND EDMOND POTIER (eds.): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d’après les textes et les monuments*, III/2 (1904), Librairie Hachette, Paris, pp. 2088-2129.
- GICHEVA-MEIMARI, ROSSITSA: “Crossbands on the Chest: Religious Realia in Ancient and Byzantine Thrace”, in CHARALAMBOS BAKIRTZIS, NIKOS ZEKOS AND XENOPHON MONIAROS (eds.): *Byzantine Thrace: Evidence and Remains*, Verlag Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 2011, pp. 359-362.
- GORDON, RICHARD: “Authority, Salvation and Mystery in the Mysteries of the Mithras”, in JANET HUSKINSON, MARY BEARD AND JOYCE REYNOLDS (eds.): *Image and Mystery in the Roman World*, Alan Sutton Publishing, Gloucester, 1988, pp. 45-88.
- GRIFFITHS, MARK: *The Lotus Quest: In Search of the Sacred Flower*, Chatto and Windus, London, 2009.
- GRUMMOND, ELIZABETH DE: “Bacchic Imagery and Cult Practice in Roman Italy”, in ELAINE K. GAZDA (ed.): *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 2000, pp. 75-82.
- HAMMER, CATHERINE: “Women, Ritual, and Social Standing in Roman Italy”, in ELAINE K. GAZDA (ed.): *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 2000, pp. 38-49.
- HENRICH, ALBERT: “Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica”, in MARK GRIFFITH AND DONALD J. MASTRONARDE (eds.): *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Scholars Press, Atlanta, 1990, pp. 257-277.
- : “Dionysos: One Or Many?”, in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES, RAQUEL MARTIN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 554-582.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, DAVID: “Parallels between Dionysos and Christ in Late Antiquity: Miraculous Healings in Nonnus’ *Dionysiaca*”, in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES Y RAQUEL MARTIN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 464-487.
- HEYOB, SHARON KELLY: *The Cult of Isis among Women in the Greco-Roman World*, E. J. Brill, Leiden, 1975.
- ISLER-KERENYI, CORNELIA: *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding Through Images*, Brill, Leiden and Boston, 2006.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ANA ISABEL: “The Sophoclean Dionysos”, in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES, RAQUEL MARTIN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 272-300.

- KOORTBOJIAN, MICHAEL: *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- LEHMANN, PHYLLIS WILLIAMS: *Roman Wall Painting from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Archaeological Institute of America, Cambridge, 1953.
- MASSA, FRANCESCO: *Tra la vigna e la croce: Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*. *Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge* 47, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2014.
- MAZOS, FRANÇOIS: *Le Palais de Scaurus, ou Description d'une maison romaine, fragment d'un voyage fait à Rome, vers la fin de la République, par Mérovir, prince des Suèves*, Firmin Didot, Paris, 1819 (1859).
- MEINEKE, AUGUST: *Fragmenta Comicorum Graecorum*, typis et impensis G. Reimeri, 1839.
- MEYBOOM, PAUL G.P.: *The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Brill, Leiden, 1995.
- MICHAELI, TALILA: "Allusions to the Nile and Nilotic Landscape in Ancient Art in Israel", in ANNE GANGOLFF (ed.), *Lieux de mémoire en Orient grec à l'époque impériale*, Peter Lang, Bern, 2003, pp. 109-138.
- MOORMANN, ERIC M.: "The temple of Isis at Pompei", in LAURENT BRICAULT, MIGUEL JOHN VERSLUYS AND PAUL G. P. MEYBOOM (eds.): *Nile into Tiber: Egypt in the Roman world. Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11-14*, Leiden and Boston, 2007, pp. 137-154.
- PANOFKY, ERWIN: *Early Netherlandish Paintings, Its Origins and Character*, Harper & Rowe, New York, 1971.
- PARLASCA, KARL: "Das pergamenische Taubenmosaik und der sogenannte Nestor-Becher", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 78, 1963, pp. 256-293.
- PERPIGNANI, PAOLA AND CESARE FIORI: *Il mosaico 'non spazzato' Studio e restauro dell'asaroton di Aquileia*, Edizioni del Girasole, Ravenna, 2012.
- PINCH, GERALDINE: *Egyptian Mythology: A Guide to the Gods, Goddesses, and Traditions of Ancient Egypt*, Oxford University Press, New York, 2004.
- PLATNER, SAMUEL BALL AND THOMAS ASHBY: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, London, 1929.
- POLLITT, JEROME JORDAN: *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, London and New York, 1986.
- PORRES CABALLERO, SILVIA: "Maenadic Ecstasy in Greece: Fact or Fiction?", in MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI, ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, ALBERTO BERNABÉ PAJARES Y RAQUEL MARTIN HERNÁNDEZ (eds.): *Redefining Dionysos*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 159-184.
- REINHOLD, MEYER: *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Latomus, Bruxelles, 1970.
- RENARD, MARCEL: "Pline l'Ancien et le motif de l'asarotos oikos", *Hommages à Max Niedermann*, Collection Latomus, 23, Revue d'études latines, Bruxelles, 1956, pp. 307-314.
- RIBI, EMIL A.: "Asàrotos oikos - von der Kunst, die sich verbirgt", in SABRINA BUZZI, DANIEL KÄCH, ERICH KISTLER ET AL. (eds.): *Zona Archeologica: Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag*, R. Habelt, Bonn, 2001, pp. 361-369, pls. 55-56.
- RUTHERFORD, IAN: "Island of the Extremity. Space, Language and Power in the Pilgrimage Traditions of Philai", in DAVID FRANKFURTER: *Pilgrimage and Holy-Space in Late Antique Egypt*, Brill, Leiden, 1998, pp. 229-256.
- SALOMONSON, JAN WILLEM: *Romeinse Mozaïeken uit Tunesië*, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, 1964.
- SCHEID, JOHN: "Le thiasse du Metropolitan Museum", in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Actes de la table ronde organisée par l'École Française de Rome (Rome 24-25 mai 1984), Rome, 1986, pp. 275-290.
- SEAFORD, RICHARD A.S.: "Sophokles and the Mysteries", *Hermes*, 122, 1994, pp. 275-288.
- SHIER, LOUISE A.: "The Frog on Lamps from Karanis", in SAMI A. HANNA (ed.): *Medieval and Middle Eastern Studies*, Brill, Leiden, 1972, pp. 352-357.

- STEWART, PETER: *The Social History of Roman Art*, Cambridge University Press, Cambridge, MA and New York, 2008.
- SWETNAM-BURLAND, MOLLY: "Bacchus/Liber in Pompeii: A Religious Context for the Villa of the Mysteries Frieze", in ELAINE K. GAZDA (ed.): *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, Kelsey Museum of Archaeology and the University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 2000, pp. 59-74.
- TAMMISTO, ANTERO: *Birds in Mosaics: A Study on the Representation of Birds in Hellenistic and Romano-Campanian Tessellated Mosaics*, Institutum Romanum Finlandiae, Rome, 1997.
- TANNER, JEREMY: *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- TOYNBEE, JOCELYN M. C.: *Animals in Roman Life and Art*, Thames and Hudson, London, 1973.
- TURCAN, ROBERT: *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques, Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 210, Paris, 1966.
- WERNER, KLAUS E.: *Die Sammlungen antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Vatican City, 1998.
- WILD, ROBERT A.: *Water in the Cultic Worship of Isis and Sarapis*, E. J. Brill, Leiden, 1981.
- ZANKER, PAUL: *Roman Art*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010.

RADIX, TRUNCUS, GRADUS. AFINIDADES DE UN
ÁRBOL DE JESÉ DEL TARDOGÓTICO FUNERARIO
(ZAMORA, SEPULCRO DE JUAN DE GRADO,
HACIA 1500)

RADIX, TRUNCUS, GRADUS. AFFINITIES OF A JESSE
TREE OF LATE-GOTHIC FUNERAL ART (ZAMORA,
JUAN DE GRADO'S TOMB, AROUND 1500)

ELENA MUÑOZ GÓMEZ
Universidad de Salamanca

Recibido: 15/03/2018 Evaluado: 14/05/2018 Aprobado: 05/02/2019

RESUMEN: Para plasmar un «espacio de tiempo» en el sepulcro del doctor Grado, se utilizó un vocabulario visual que conjugaba el naturalismo de los escultores de la nobleza germana, tipologías de moda e iconografía religiosa, reclamando una tradición de imágenes de promoción hispana. Este árbol de Jesé trataba de representar la memoria del pasado, la legitimidad del presente y la bienaventuranza del difunto, su vida «espiritual y temporal», sus tiempos eterno y dinámico, los discursos oficiales de su historia y el dogma que los autorizaba. Una iconografía teológica, litúrgica y devocional interpretada a la luz de crónicas y libros de derecho medieval.

Palabras clave: escultura, imagen funeraria, arte tardogótico, árbol de Jesé.

ABSTRACT: In order to depict a “space of time” in Dr. Grado’s tomb, it was used a visual vocabulary which brought the naturalism of sculptors belonging to the German nobility, together with the fashionable typologies and religious iconography, claiming a tradition of Hispanic promo-

tional pictures. This Jesse Tree meant to represent the memory of the past, the legitimacy of the present and the beatitude of the deceased, his “spiritual and temporary” life, dynamic and everlasting times, the official discourse of his history and the dogma which approved themselves. This is a theological, liturgical, devotional iconography, that is being interpreted through chronicles and medieval law books.

Key words: Sculpture, Funeral Image, Late-Gothic Art, Jesse Tree.

¿En qué espacio, pues,
medimos el tiempo que pasa?¹

El canónigo doctor Juan de Grado era propietario en Zamora de un sepulcro que, de haberlo podido ver Jerónimo de Münzer, le hubiese traído recuerdos del Rin. Este viajero alemán visitó la Catedral de Zamora a fines del siglo xv, y debió parecerle un edificio agitado: el tesoro se movía a una nueva sacristía mientras el coro gótico se embutía en la nave central. La capilla del tesoro, la de san Juan Evangelista, quedó libre, y Juan de Grado la compró para que lo enterrasen allí convirtiéndola en su propiedad (fechó sus mandas en 1502 y murió en 1507). En el clave de la bóveda de la capilla mandó tallar el escudo de Grado, que también marcaría los objetos que donó para los ritos litúrgicos y se esculpió por duplicado en su gran sepulcro enramado. El árbol de Jesé fue el motivo elegido para protagonizar el programa funerario, algo insólito en Castilla, al parecer, hasta fines del siglo xv (fig. 1).²

1. AGUSTÍN DE HIPONA: *Confesiones*, XI, XXI. 2. El presente artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación dirigido por Fernando González, MINECO-HAR-201785392-P, «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas», bajo financiación de la beca MEC-D-FPU/17/03735 concedida al proyecto doctoral dirigido por Lucía Lahoz en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes en la Universidad de Salamanca.

2. JERÓNIMO DE MÜNZER: «Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495», en J. PUYOL (trad.), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, 1924, pp. 197-279.

Sobre el simbolismo escatológico de esta arquitectura de planta central, ver JOAQUÍN YARZA: «La capilla funeraria hispana en torno a 1400», en MANUEL NÚÑEZ Y ERMELINDO PORTELA (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (1986), 1988, pp. 67-91.

Sobre la Catedral de Zamora, ver MELCHOR ZATARAIN: *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su Diócesis*, Tip. San José, Zamora, 1898; JESÚS GARCÍA: *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Zamora*, Tip. San José, Zamora, 1904; MANUEL GÓMEZ-MORENO: *Catálogo Monumental. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Ministerio de Instrucción, Madrid, 1927; GUADALUPE RAMOS: *La catedral de Zamora*, Fundación Ramos de Castro, 1988; EDUARDO CARRERO: «El claustro medieval de la catedral de Zamora: Topografía y función», *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1995, pp. 7-27; *Ídem*: «Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII y XVI: La catedral de Zamora», *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, 1998, pp. 201-252; JOSE ÁNGEL RIVERA: *La Catedral de Zamora*, Durus Cultural, Salamanca, 2001; *Ídem*: *Zamora: Santa Iglesia Catedral*, Ayuntamiento de Zamora, 2006; FLORIÁN FERRERO: «El claustro antiguo de la Catedral de Zamora», en *Studia Zamorensia*, 14, 2015, pp. 33-51.

Sobre el sepulcro de Grado ver la obra de ZATARAIN, GARCÍA; GÓMEZ MORENO; ver además HAROLD E. WETHEY: *Gil de Siloe and His School. A Study of Late Gothic Sculpture in Burgos*, Massachusetts, 1936; CLARA BRÍO Y A. MIGUEL DEL BRÍO: *Canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*, Del



Fig. 1. Sepulcro de Juan de Grado, capilla del Evangelista, Catedral de Zamora, piedra caliza y alabastro, primera década del siglo XVI. Fotografía del autor, cortesía de la Catedral de Zamora.

El retrato de Juan de Grado aparece en su tumba por triplicado: descansa muerto en el lecho y, en el relieve inferior de la yacija, figura dos veces orante ante la Virgen, sobre el frente de sus dos escudos. El paje melancólico que vela leyendo con su gesto ascendente dirige nuestra mirada hacia la figura de Jesé, que también dormita sobre un diván en el centro del nicho. Su figura replica la forma del yacente de Grado, y de ella brota el tronco del árbol de donde surgen los reyes bíblicos. Sus ramas se extienden por las jambas del sepulcro hasta el calvario, que corona el monumento en un frontón escamado. La composición privilegia el motivo del árbol de Jesé, una iconografía que representa la genealogía de Cristo y anticipa su venida, como la profecía de Isaías: «Saldrá una rama del tronco de Jesé, un retoño brotará de sus raíces [...] El lobo habitará con el cordero y el leopardo se acostará con el cabrito; el ternero y el cachorro

Brío, 1987; ver también el catálogo de GUADALUPE RAMOS; JOAQUÍN YARZA: «La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro de Juan de Grado, dos obras significativas del gótico zamorano» en *Studia Zamorensia*, Anejos 1, 1988, pp. 118-138, GREGORIO J. TEJEDOR: «Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora» en *Camón Aznar*, L III, 1993, pp. 29-70; CLARA BRÍO: «El doctor Juan de Grado, centenario y revisión» en *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 2005, pp. 315-323. Este artículo está basado en la segunda parte del Trabajo de Fin de Máster *Mapas de genealogías, en torno al sepulcro de Juan de Grado*, dirigido por Lucía Lahoz en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, 2016, (donde no se pudo contar con JOSE ÁNGEL RIVERA: «Consideraciones en torno al sepulcro del Doctor Grado de la Catedral de Zamora» en *Studia Zamorensia*, 16, 2017, pp. 143-171); la primera parte de aquel trabajo fue presentada bajo el título «Memorias de una muerte esperada. Técnicas narrativas en el sepulcro del Doctor Grado», en GERARDO BOTO VALERA (dir.) *Memoria: monumento e imagen en la Edad Media*. VIII Coloquio Ars Mediaevalis (Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 4-6 de mayo, 2018), *Codex Aquilarensis*, 34, 2018, pp. 183-196.

del león pacerán juntos, un niño los conducirá [...] porque el saber del Señor colma esta tierra como las aguas colman el mar» (11, 1-10).

La raíz mesiánica y el tronco de Jesé de los que habla el profeta, se denotan en el sepulcro. También el espacio poético donde conviven las criaturas terrestres parece haberse traspuesto en la forma de grutesco que exhiben otras esculturas del arte mudéjar y románico o construidas en el último tercio del siglo xv semejantes al sepulcro de Juan de Grado en su composición, su estilo y su iconografía: la fachada de San Gregorio de Valladolid o el retablo de la Cartuja de Miraflores son ejemplos conocidos del tardogótico hispano relacionados con el taller de Gil de Siloe. El repertorio fitomorfo del sepulcro sigue esa moda naturalista de la época que se extrema en las orlas miniadas gantobrujesas,³ un diseño que contrasta con el esquematismo de los primeros árboles de Jesé conservados.⁴

Las diferencias formales responden, en buena parte, a los cambios de técnicas y de soportes y a las adaptaciones del prototipo figurativo en distintos ámbitos culturales. Una iconografía está ligada al sentido del texto que vaya a representar, pero también a la función que cumpla en su lugar de representación, e Isaías no es la única fuente literaria del árbol de Jesé. La profecía es muy ambigua y un árbol tiene muchas connotaciones.⁵ Mientras los dogmas teológicos se concretaban, a lo largo de los siglos se acotaba la polisemia del árbol que hacía de glosa o manifiesto a una determinada compilación de textos. Así, la imagen persuadía bajo ciertos códigos a una u otra interpretación de la profecía bíblica, peligrosa por su manera ambigua de aludir a un tema clave en el cristianismo: la segunda venida y el fin del tiempo.⁶

3. ROBERT G. CALKINS: «Sacred Image and Illusion in Late Flemish Manuscripts», en *Essays in Medieval Studies: Proceedings of the Illinois Medieval Association*, 6, 1989, pp. 1-18 (p. 12-13); ANA DOMÍNGUEZ: «Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», en *Anales de la Historia del Arte*, 10, 2000, p. 9-54 (p. 43).

Sobre la Cartuja de Miraflores: JOAQUÍN YARZA: «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, (Burgos, 1999), Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, pp. 207-238; Ídem: *La Cartuja de Miraflores. Los sepulcros*, Cuadernos de Restauración Iberdrola, XIII, 2007.

Sobre la fachada de San Gregorio: FRANCISCO ANTÓN: «Un Gran Monumento Isabelino: el Colegio de San Gregorio de Valladolid y la Conquista de Granada», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6, 1951, pp. 101-110; ISABEL FUENTES: «El maestro Simón de Colonia en San Pablo y San Gregorio», en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3, 1998-1999, pp. 7-10.

4. LOUIS RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, Vol. 2. (1957) Serbal, Barcelona, 1997, pp. 135-140: el primer ejemplo del árbol de Jesé conocido es el fol. 4v del *Evangelionario de Vysehrad*, Vratslava, siglo XI.

5. En el coro de Morella, se representa el árbol de Jesé, de la vida, de la cruz y de la muerte. M. MERCEDES ZARAGOZÁ: «Análisis iconográfico del intradós de la escalera del coro en la iglesia arciprestal de Santa María de Morella», en *Ars longa*, 3, 1992, pp. 148-152. En la Biblia, el árbol aparece al tercer día (Génesis 1, 12), simboliza el conocimiento y la vida (Génesis 2, 9; 18, 1), el reino de Dios (Mateo 13, 32), árbol del leño de la cruz (Hechos 5, 30), árbol florido (Jeremías 17, 8), etc. El Mesías es una semilla (Zacarías 3, 8; 6, 12).

6. Sobre el árbol de Jesé, entre otros: EMILE MÂLE: *El Gótico, La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, (1856) Encuentro, Madrid, 1985, pp. 167; RÉAU, *Iconografía...* 1997; JOSÉ GUERRERO: «Sobre el origen indio del árbol de Jessé», en *Archivo Español de Arte*, 17, 65, 1944, pp. 330-333; ARTHUR WATSON: *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford University Press, 1980; ANA DOMÍNGUEZ: «La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*», en *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, Editorial Complutense, 1999, pp. 173-214; MARGOT FASSLER: «Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife», *Speculum*,

1. AFINIDADES TEOLÓGICAS, DEVOCIONALES Y FIGURATIVAS: *VIRGO-RADIX*

Al principio, con el árbol de Jesé se trataba de visualizar, con un lenguaje figurativo, la demostración teológica de que el Mesías, *flor de la raíz* profetizada, era hijo de Dios y a la vez humano. En la Biblia se relata su ascendencia temporal: las tribus nómadas de Israel narran su historia en forma de árboles genealógicos (Génesis 2, 26-32). La Tribu Elegida o Real es Judá (Hebreos 7, 14; Lucas 3, 33). Cuando figuraban solo siete reyes en el árbol solían ser: David, Salomón, Roboam, Abías, Josafat y Joram. A partir del siglo XIII se suman Ozías, Achiam, Ezequías, Manasés, Asa y Joatan y quedan doce, como en el sepulcro de Grado (fig. 2). En el Nuevo Testamento, Mateo (1, 1-17) cuenta cuarenta y dos generaciones desde Abraham hasta Cristo. Lucas (3, 23-38), setenta y siete desde Jesús hasta Adán, y sugiere que el Mesías fue del linaje de José (23). En el Evangelio de Mateo, sin embargo, se produce un cambio de potestad a favor de la madre (1-16), por eso se llaman «mariológicos» los árboles de Jesé que se distinguen, como el sepulcro de Grado, porque en lo alto de la copa no aparece la Virgen, y Cristo se reduce al niño de su regazo; en esta tipología se confunde la *rama, flor y raíz* en ambos.⁷



Fig. 2. Detalle del árbol de Jesé. Sepulcro de Juan de Grado, Capilla del Evangelista, Catedral de Zamora, piedra caliza y alabastro, primera década del siglo XVI
Fotografía del autor, cortesía de la Catedral de Zamora.

Esta lectura mateísta tuvo su auge en el contexto de una liturgia local, en el siglo XII, en la escuela de Chartres, que fijó los linajes marianos en los textos

75, 2000, pp. 389-434; ELIZABETH L. FISCHER: *The Virgin of Chartres: Ritual and the cult of the Virgin Mary at the thirteenth-century Cathedral of Chartres*, Tesis doctoral, Williams College, Williamstown, Massachusetts, 2005; ARÁNZAZU REVUELTA: «La restauración de las vidrieras de la catedral de León en el siglo XIX: “El árbol de Jessé”», en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 20-21, 2007-2008, pp. 203-227; SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE: «El árbol de Jesé», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1, 2, 2009, pp. 1-8.

7. WATSON: *The early...* pp. 163-71; DOMÍNGUEZ, *La Virgen...* pp. 173-214.

litúrgicos y los sermones exportados como fuentes de la iconografía del árbol de Jesé. El sermón *Radix Jese* de Fulberto de Chartres ligaba las nociones de *radix-Virgo* para justificar el dogma de la Natividad de María y su uso en la liturgia incorporando leyendas apócrifas y milagros populares, al tiempo que reafirmaba la autoridad de la genealogía davídica relacionando las figuras del Viejo Testamento con el Nuevo⁸. Los reyes de Israel aparecieron rodeados de profetas en las vidrieras francesas que iluminaban esas liturgias, pero los árboles en los que se insertaron eran de tipo cristológico.⁹ La iconografía del sepulcro de Grado se debe también al deseo de controlar el culto cristiano referido a distintos problemas de la doctrina. La interpretación del árbol de Jesé no será tampoco la misma después en los territorios luteranos.¹⁰ Además, el texto que más ampliamente divulgó esta mediación de María no es el sermón *Radix Jesse* ni la profecía bíblica sino el comentario de Jerónimo a Isaías. Los árboles miniados basados en el texto de Jerónimo son descripciones visuales muy parecidas a las de la escuela francesa, adaptados a letras verticales como vidrieras, y que no se vinculan necesariamente a esa liturgia.¹¹

En la península no hay muchos ejemplos. Respecto a los árboles de Jesé tallados en sepulcros, solo se reconoce el caso zamorano, aunque pueden, asimismo, considerarse los retablos de Gil de Siloe: el citado de Miraflores y el encargado por el obispo Luis de Acuña en la capilla de la Concepción de la catedral burgalesa (1483-1486), que emplean la iconografía arbórea en un contexto parecido. En otro orden, también en Burgos, se conserva el árbol cristológico del relieve del claustro de santo Domingo de Silos, del siglo XII, y el del parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, pero, al parecer, estos motivos románicos no tuvieron repercusión en los árboles de tipo mariológico que resurgieron en el siglo XIII en territorio hispano, y se conservan concentrados en los códices de *Las Cantigas de Santa María*.¹² Estas producciones alfonsinas en su día estaban restringidas a una audiencia bastante limitada, y adaptaron tradiciones iconográficas de manera

8. LUCÍA LAHOZ: «Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo», en EDUARDO AZOFRA (ed.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los tiempos: visiones y revisiones*, Diputación de Salamanca, Caja Duero y Diócesis de Ciudad Rodrigo, Salamanca, 2006, pp. 195-251. *Ídem*: «Sobre la recepción de la galería de reyes en el gótico hispano. El caso de la Catedral de Ciudad Rodrigo», en CONCEPCIÓN COSMEN, M. VICTORIA HERRÁEZ, MARÍS PELLÓN (coords.): *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, Universidad de León, 2009, pp. 47-66.

9. Ver nota 7. FASSLER, *Mary's ...* pp. 401-440. La música y el gesto son importantes para entender este sermón de Chartres como descripción visual del árbol de Jesé en el siglo XII, según estudió FISCHER, *The Virgin...* p. 422. MÂLE, *El gótico...* (p. 167) relacionaba el árbol que aparece en los claustros con el *Ordo Prophetarum*.

10. FISCHER, *The Virgin...* p. 14, pp. 133-152. MARIA CRĂCIUN: «Marian Imagery and its Function in the Lutheran Churches of Early Modern Transylvania», en ANDREW SPICER (ed.): *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing, Farnham, 2012, pp. 133-152.

11. MÂLE, *El Gótico...* p. 167; FASSLER, *Mary's ...* p. 415.

12. DOMÍNGUEZ, *La Virgen...* pp. 173-214. Códice Rico, tomo I, 1, Cantiga 20, viñeta 1, fol. 32 b; Cantiga 80, viñeta 4, fol. 118 r.; Cantiga 70, viñeta 5, fol. 104 r.

Sobre los árboles románicos ver las obras de EMILE MÂLE Y LOUIS RÉAU; ELIZABETH VALDEZ: «Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos», en *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, 1990, pp. 173-183.

tan específica que se supone que no tuvieron continuidad en los testigos que quedan del árbol de Jesé de los siglos xv y xvi, en Toledo, Zamora, Valladolid, Burgos, León o Sevilla; en retablos, sepulcros, fachadas, coros o rejerías; una de las lagunas de la historia del árbol de Jesé en Castilla es la que conecta estos motivos y *Las Cantigas*.

Las imágenes poéticas que emplean *Las Cantigas* sí se transmitieron a la poesía mariana del siglo xv, y fueron recogidas en cancioneros continuadores de estas y los loores. Algunas cantigas de loor llamaban a la Virgen *Virga de Jesse* (20 y 31) o *Ramè Rayz* (70), advocaciones veterotestamentarias que se adaptaron a la liturgia hispana.¹³ El sepulcro de Grado tiene en común algunas formas métricas con esta poesía¹⁴ y ambos comparten fórmulas semánticas con himnos latinos –*Flos, Radix-Virga, Regina*– romanceados en el siglo xiv y xv como epítetos de cantigas de loor: «flor de las flores», «paridora del que la crio», «reina de reyes», «rama y raíz», o *comiengo* e raíz en la obra de Juan Ruiz.¹⁵ En el siglo xvi, algunas poesías cultas vuelven a incluir ese apelativo. Las plegarias de Sigüenza, *Soneto al nacimiento* y *Encomio a san Jerónimo*, repiten las figuras de las cantigas pero las glosan sobre otras fuentes, de nuevo, hebreas, que se estaban recuperando.¹⁶

Mientras el culto mariano se extendía a través de estas imágenes devocionales y poéticas, el debate teológico iba afinando un momento anterior al de la Natividad de la Virgen: su concepción inmaculada. El nacimiento inmaculado de Cristo ya estaba estipulado en la Natividad, pero el de su madre fue prohibido por los padres de la Iglesia, y luego por los teólogos del siglo xiii. Sin embargo, en Castilla se contaba con aquella cultura mariana y la Inmaculada implícita en textos apócrifos se difundió, especialmente a través de los

13. *Ibid.* LAURA FERNÁNDEZ: «Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio», en *Alcanate*, VIII, 2012-2013, pp. 79-115. ROCÍO SÁNCHEZ: «La fortuna sevillana del código florentino de las cantigas: tumbas, textos e imágenes», en *Quintana*, 1, 2002, pp. 257-273; M. ÁNGELA FRANCO: «Las *Cantigas de Santa María*, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media», *Alcanate*, VIII, 2010-2011, pp. 103-146; ROCÍO SÁNCHEZ: «Del Salterio al Marial: sobre las “fuentes” de las imágenes de los Códices de las Historias de las *Cantigas de Santa María*», en *Alcanate*, 8, 2012-2013, pp. 55-80.

14. Algunos esquemas de repetición de las cantigas (JOSEPH T. SNOW: «De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso x, El Sabio, y la de los Cancioneros», en *Letras*, 65-66, 2012, pp. 181-204) que pueden relacionarse con ciertas series figurativas de los relieves del sepulcro. Del *parallelismus membrorum*, ver ERWIN PANOFKY: *La arquitectura gótica y la escolástica* (1951), Siruela, Madrid, 2001, p. 42; LUCÍA LAHOZ: «Contribución al estudio de la Portada de Santa María La Real de Olite», en *Ordare*, 18, 1999, pp. 77-112 (p. 91). ROCÍO SÁNCHEZ: *Los rostros de las palabras, Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid, 2014.

15. PEDRO CALAHORRA: «Las cantigas de loor de Santa María del rey Alfonso X “El Sabio”», en LUIS PRENSA Y PEDRO CALAHORRA (coords.): *El canto gregoriano y otras monodias medievales*, VII Jornadas de Canto Gregoriano, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 15-50 (p. 16). Sobre las fórmulas marianas: SANTIAGO DISALVO: «*Se nas pedras faz fequras parecer...* Consideraciones sobre iconografía mariana y figuras poéticas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso x», *Olivar*, 15-22, 2014, pp. 1-39. En las cánticas de loor: PEDRO PAYÁN: «Las cantigas de loores de Santa María de Juan Ruiz», en Santiago Fortuño Llorens, Tomás Martínez Romero (coords.): *Actes del VII Congrés de l’associació hispànica de literatura medieval*, (Castelló de la Plana, 1997), III, Universitat Jaume I, 1999, pp. 145-155.

16. Poemas recogidos en BENITO ARIAS MONTANO, JOSÉ DE SIGÜENZA: *Poesía Castellana*, Universidad de Huelva, 2016, p. 372, y p. 159 donde explica la doble etimología de “raíz”.

mendicantes, en la celebración de vísperas de Adviento (como el sermón de la *radix* de Fulberto, en tiempo de Natividad). A lo largo del siglo xv, el dogma se concretó a instancias de la monarquía, y por ello se consideran los árboles de Jesé tardogóticos como precedentes iconográficos de la Inmaculada del siglo xvii debidos a modelos de devoción cortesana. Pero no todas las vírgenes con halo de *invicta sole* son manifiestos concepcionistas, ni todos los árboles de Jesé mariológicos aluden principalmente al dogma de la Natividad.¹⁷ El sepulcro de Grado merece ser considerado como algo más que un paso previo a una iconografía que acaso representa secundariamente.

Los poetas hispanos retomaron el debate inmaculista en el siglo xv¹⁸ y no se conoce que entonces concibiesen una «Virgen Inmaculada» en los repertorios iconográficos del arte eclesiástico, o no figuraba como la *Tota Pulchra*. La Inmaculada podría entonces ser un dogma teológico o una devoción, implícitos o no, ambos o los dos, en la iconografía el árbol de Jesé y en otras figuras marianas o cristológicas. En territorios zamoranos donde influían los mendicantes desde el siglo xiii, la población ignoraría las sutilezas de los debates teológicos y las poesías cultas, pero a mediados del xv rendía su devoción a la Virgen Inmaculada.¹⁹ No obstante, el sepulcro del doctor no parece un estandarte del dogma concepcionista, de hecho, la Virgen del cogollo alto en el árbol está tan escondida bajo los anchos caireles del lucillo que, como puede verse en la fotografía (fig. 2), uno tiene que asomarse para contemplarla, aun así, en la sombra. En una representación mariológica, ella debería ser la protagonista, pero aquí parece un atributo de la madeja vegetal que ordena la composición escultórica. Esta representación funeraria se centra en el árbol del linaje de María, y la presenta como mediadora que autoriza la posición del propietario, Juan de Grado, enfatizando los discursos de la herencia, la propiedad y la generación.

Ángela Muñoz publicó un interesante estudio acerca de las estrategias del poder monárquico que potenciaron el culto mariano en el siglo xv y que dieron lugar a imágenes devocionales del árbol de Jesé en Castilla. La Iglesia recurría a la genealogía regia para legitimar el culto trazando el pasado histórico por las generaciones pasadas de las familias que gobernaban entonces (la Biblia, con Adán, autorizaba genealogías universales y la rama femenina de los linajes cuando convenía). Las mujeres integradas en la cultura, tenían en la Virgen su espejo ejemplar, de moda y de moral, pero era el clero quien heredaba su

17. SUZANNE STRATTON: «La Inmaculada Concepción en el arte español», en *Cuadernos de arte e iconografía*, I, 2, 1988, pp. 3-128. Confróntese con los casos estudiados en M. VIRGINIA SANZ: «Algunas representaciones del árbol de Jesé durante el siglo xvi en Sevilla y su antiguo Reino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II-4, 1989, pp. 120-127; M. SOLEDAD LÁZARO: «Iconografía y culto mariano en la Santa Capilla de la Inmaculada de Jaén», en *Actas Jornadas de Religiosidad Popular*, 1996-1997, pp. 65-74; GISELA VON WOBESER: «Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe», en *Instituto de investigaciones históricas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 37, 107, 2015, pp. 173-227.

18. MARCELINO HENRÍQUEZ: *La Inmaculada en la poesía española y mexicana*, México D. F., 1954.

19. Como se documenta en FÉLIX CARMONA: «Primer voto explícito de la Inmaculada. Villalpando y su tierra (1466)», en *Real Centro Universitario Escorial-María Cristina*, 2005, pp. 362-384.

poder de mediación.²⁰ El auge de cuestiones mariológicas y la fiebre heráldica coincidía en 1500 con las profecías de la segunda venida, mientras los eclesiásticos sistematizaban los cálculos de parentesco y el borrado de máculas de *nativitas*. Se retomó el papel de la Virgen como ancestro bíblico para abordar polémicas como la de los conversos, de modo que, administrando el bautismo, los clérigos eran las «parteras», depositarios de la potestad mediadora de la Madre.²¹ Desde esta perspectiva, Juan de Grado, representado en su sepulcro con atributos de doctor jurista y sacerdote, podía presumir de alumbrar cristianos a dos tiempos: como bautista de almas y como tracista de genealogías.

2. AFINIDADES JURÍDICAS: IMÁGENES DINÁSTICAS Y LIBROS DE ESTUDIANTE

En el siglo XII, en Francia, la liturgia y los soportes verticales propiciaron la inclusión jerárquica de reyes y profetas en árboles miniados y vitrales que explicitaban la conexión de la ley testamentaria vieja y nueva, como requería la doctrina para justificarse visualmente en Chartres. La teología también avalaba el programa de legitimación regia en San Denis, donde la iconografía hacía notar su relación con otro tipo de textos oficiales, como las *Grandes chroniques de France*. Lucía Lahoz ha llamado la atención sobre la corriente de promoción regia que dejó una estela de galerías de reyes y árboles de Jesé en arquitecturas francesas, y difundió este método de identificación de la monarquía terrestre «figurada» en la imagen de los reyes bíblicos.²² Esta perspectiva dinástica invita a reconsiderar aquellas «lagunas de la historia castellana del árbol de Jesé», pasando de los textos religiosos a otro tipo de fuentes.

La «escuálida biblioteca particular» del doctor Grado²³ habla del entorno cultural que coartaba la interpretación de las representaciones de su tumba. Son decretales, leyes, fueros, digestos y otros libros de derecho, manuales didácticos y de consulta que, desde el siglo XV, solían repetirse en ediciones conservadoras aún vigentes en el XVI en las bibliotecas zamoranas. No son de colección estos libros más artísticos y menos representativos del hábito de

20. María de Borgoña, Isabel de Castilla... o en la *Genealogía de Felipa de Portugal*, del siglo XVI. Ver LUCÍA LAHOZ: «La imagen de la mujer en el arte medieval», y ROCÍO SÁNCHEZ: «Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina», en M. CARMEN SEVILLANO SAN JOSÉ (y otros eds.): *El conocimiento del pasado, una herramienta para la igualdad*, Plaza Universitaria, Salamanca, 2005, pp. 255-294 y pp. 295-328 respectivamente. GÜLFEM DEMIRAY: «Virgin in Vogue: Late Medieval Virgin iconography and contemporary women's fashion», en *Art*, 221, 2010, pp. 2-25.

21. ÁNGELA MUÑOZ: «El linaje de Cristo a la luz del "giro genealógico" del s. XV. La respuesta de Juana de la Cruz», en *Anuario de Estudios Medievales*, 44-1, 2014, pp. 443-473. La sangre de Adán une las naciones en vísperas de persecuciones; ver el *Defensorium Unitatis Christianae* de Alonso de Cartagena (hacia 1449). JULIO VALDEÓN: *Judíos y conversos en la Castilla Medieval*, (2000) Ámbito, Valladolid, 2014.

22. LAHOZ, *Sobre galerías...* pp. 195-251 y *Sobre la recepción...* pp. 47-66. FASSLER, *Mary's...* p. 434.

23. Así había sido apartada en las investigaciones pensando que Grado no podía ser el iconólogo del sepulcro. DEL BRÍO, *Canónigo...* p. 9; YARZA, *La portada...* p. 137-138 y TEJEDOR, *Escultura...* p. 35.

lectura.²⁴ Que el testamento de Juan de Grado comience la corta lista de sus volúmenes detallando estos de leyes y deje las últimas líneas a una relación generalizada de libros devocionales y litúrgicos, inclina la balanza de sus intereses hacia cuestiones «temporales» o «mundanas». La iconografía de sus vestimentas en su sepulcro (birrete y muceta de orante y yacente), su título epigrafiado «doctor», como las investigaciones de su biografía, indican que se dedicaba a pleitear y traspasar propiedades más que a bautizar o dar misas. Se educó en la Universidad de Salamanca e instituciones de eclesiásticos-letrados al servicio de un programa de secularización que exigía dotar a la monarquía de las autorizaciones de la Iglesia.²⁵ La diplomacia regia de los obispos era la tendencia y los preladados eran conscientes de su poder como «caballeros armados de leyes». Juan de Grado, en un escalón más bajo, representa a los eclesiásticos doctores de derecho que llenaban los cabildos catedralicios de fines del siglo xv.²⁶

Estos «hombres de Iglesia y de Estado» trabajaban para los cortesanos continuando el método de «historiografía posalfonsina», según han indicado los historiadores, remontándose por dinastías «limpias» hasta alcanzar un pasado godo desde donde enlazar la monarquía gobernante con las bíblicas y mitológicas. Escribieron crónicas universales comenzando por el principio del tiempo para justificar el presente en que fueron redactadas: *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar (hacia 1476), la *Crónica abreviada* de Valera (1482), o *Las siete edades del mundo* de Pablo de Santamaría (1418) entre otras, empiezan citando «el libro de las generaciones de Adán» (Génesis, 10,1). La tendencia sigue en el humanismo del siglo xvi.²⁷ Para dotar al Estado de una existencia providencial se reelaboraron textos de la historia hispana que implicaban nociones de herencia y generación sostenidas por la teología, usando para ello metáforas y figuras arborescentes. Se transcribió el *Liber*

24. MARÍA DEL MAR FERNÁNDEZ y CARMEN ALBERT GARCÍA: «Un inventario anónimo en Castilla la Nueva (1494-1506)», en *Anejos de la Revista de Filología Española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 117; VICENTE BÉCARES: «Bibliotecas particulares zamoranas del siglo xvi», en *Tipografía y diseño editorial en aromaZ [i.e. Zamora]: de Centenera al siglo XXI*, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, Biblioteca Pública de Zamora, 2004-2005, pp. 73-78.

25. J. MANUEL NIETO: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Eudema Universidad, Madrid, 1988; ÁNGEL PONCELA: «Constituciones y saberes dados a la Universidad de Salamanca para una historia profética: el surgir de la Escuela de Salamanca», en *La Escuela de Salamanca. Filosofía y Humanismo ante el mundo moderno*, Verbum, Madrid, 2015, p. 25 y siguientes.

26. SUSANA GUIJARRO: «Las escuelas y la formación del clero en las catedrales en las diócesis castellano-leonesas (siglos XI-XV)», en J. IGNACIO DE LA IGLESIA (coord.): *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales (Nájera, 1999), Logroño, 2000, pp. 61-96.

27. J. ANTONIO MARAVALL: «Los hombres de saber o letrados y la formación de su conciencia estatal», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Ediciones Cultura Hispánica, 1983, pp. 331-362. MIGUEL PEINADO: «La metodología bíblica de Jaime Pérez de Valencia (1408-1490), precedente de similares metodologías del siglo xvi», en FRANCISCO R. PASCUAL (ed.): *Humanismo y Cister, Actas del I Congreso Nacional de Humanistas Españoles (1994)*, Universidad de León, 1996, pp. 53-65; JOSUÉ VILLA: «La ideología goticista en los prehumanistas castellanos: Alonso de Cartagena y Rodrigo Sánchez de Arévalo. Sus consideraciones sobre la unidad hispanovisigoda y el reino asturleonés», en *Territorio, Sociedad y Poder*, 5, 2010, pp. 123-145.

chronicorum, la *Crónica silense*, la *Najerense*, la *Historia de regibus Gothorum* y la *Crónica mozárabe*, la *General estoria* o la *Crónica general* alfonsina.²⁸ A fin de siglo xv se retomó la ideología del ciclo de crónicas de Alfonso III en defensa del reinado astur como verdadero *truncus* de la casta hispánica. Se vinculaba a los castellanos con los antiguos hebreos y grecorromanos a través de los astures, herederos de los godos y, «por tanto» portadores de la sangre de los «españoles».²⁹ El cambio de tronco genealógico, estirpe o *stirps* (de los godos a los astures), para Josué Villa marca el paso del «goticismo» a una práctica historiográfica «neogoticista». Recuerda que a Isabel la juraron princesa de Asturias en 1475. Sus cronistas aseguraban que el Reino de Castilla, a través de la estirpe astur, precedía al de los romanos, y que su misión era la primera y la mejor: la cruzada conquistadora, a alturas de 1492. Este discurso monárquico fue esgrimido por el «círculo» del arzobispado de Burgos en sus diplomacias (Alonso de Cartagena, Alonso de Palencia, Diego de Valera o Sánchez de Arévalo, obispo de Zamora) y formó parte de los estudios jurídicos todavía a fines del siglo xvi.³⁰ La genealogía castellana obtenía así derechos sobre los otros reinos hispanos y europeos, pues no solo se remontaba vía asturiana al linaje de los romanos, sino que evitaba la dominación del Imperio Sacro Germánico emparentándose con la familia de Francia, enemigos del emperador Maximiliano,³¹ que legitimaba sus linajes con representaciones religiosas de las dinastías del testamento (la línea continua en la historia de los Austrias).³² En la carrera genealógica donde competían las potencias occidentales a fin de siglo xv, Asturias santificaba el reino hispano, y los herederos del astur Pelayo, primer rey «español», podían identificarse con el ancestro, el rey de los israelíes. Se puede interpretar el sepulcro del doctor canónigo según estos discursos historiográficos pues, si él no era uno de ellos, vivió rodeado de los cronistas y sus programas: Debía conocer esta genealogía y sentirse parte de los elegidos porque, además de clérigo-doctor en leyes que residía en la «Numancia» le-

28. VILLA, *La ideología...* p. 126.

29. *Ibid.* DIEGO DE VALERA: *Crónica de los Reyes Católicos* (s. xv, BNE MS. 17804), J. M. Carriazo (ed.), Madrid, 1927, p. CI. Primera alusión conocida al príncipe de Aragón como emperador que marca para los historiadores un cambio de paradigma. A. ISABEL CARRASCO: *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Sílex, Madrid, 2006, p. 246.

30. FRANCISCO CASTILLA: «Patriotismo y legitimación monárquica en el pensamiento de Alonso de Cartagena: los escritos de Basilea», en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 19, 2012, pp. 139-157 (p. 145); SALUSTIANO DE DIOS: *Cultura, política y práctica del derecho: juristas de Salamanca, siglos xv-xvi*, Universidad de Salamanca, 2014, p. 52; F. MIGUEL PÉREZ HERRANZ: «Alonso de Cartagena y su círculo» en *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*, Verbum, Madrid, 2016, p. 280.

31. ALONSO DE CARTAGENA: «Discurso sobre la precedencia del rey católico sobre el de Inglaterra en el concilio de Basilea» (1434), en MARIO PENA Y P. FERNANDA RUBIO (eds.): *Prosistas castellanos del siglo xv*, I, Atlas, Madrid, 1959, pp. 205-233.

32. Por ejemplo en GERÓNIMO GASCÓN: *Compendio de los reyes a tenido España desde Adam hasta el rey Don Phelipe el quarto nuestro señor*, 1625, (BNE, Ms. 1.296) y PEDRO DE ARANDA: *Archetipo de virtudes, espejo de prelados el venerable padre y sieruo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*, Nicolás Bua, Palermo, 1653.

gendaria (así escribió Juan Gil en el siglo XIII y así seguía llamando a Zamora Jerónimo de Münzer), Juan de Grado era asturiano.³³

El árbol de su sepulcro revela sentidos jurídicos a la luz de otro capítulo de la enseñanza del derecho, recogido en las *Partidas*: el *arbor consanguinitatis et afinitatis*, un esquema que explica el orden social canónico, fundamental para los trazados de las dinastías y la organización de las familias. En algunas miniaturas podemos encontrarlo figurado en un hombre regio que dota visiblemente al *truncus* de carne mortal y sangre real (fig. 3) hasta que, en el siglo XV, imbuido de las modas naturalistas, el *arbor* toma forma de árbol.³⁴ Rosa María Rodríguez Porto ha llamado la atención sobre el recurso simbólico al *stemma* en los libros jurídicos castellanos, sugiriendo que la iconografía del árbol de Jesé se usaba en crisis sucesorias para afianzar las *posiciones* del poder político.³⁵ Reyna Pastor señaló que las instituciones manejaban los sistemas de cómputo sobre los que se asienta el derecho heráldico y el sistema de linajes para el mantenimiento de la estabilidad social, y aunque el matrimonio era un problema básico en los debates sobre la genealogía y la *nativitas*, la Iglesia no fijó los grados de parentesco permitidos hasta el siglo XII, con tres tipos híbridos: fraternal (por consanguinidad), matrimonial (por paridad o afinidad canónica), y parentesco individual (el tronco de un individuo y su parentela individual). *Truncus* o *stirps* es el principio desde el que empezar a contar un parentesco en *grados*.³⁶ Estos conceptos permitieron a los monarcas y a sus cronistas manejar cadenas genealógicas y modelar la iconografía religiosa con fines políticos. Jesé es el *tronco* de los elegidos, y sobre él se elevan o descienden los *grados* de la *estirpe* de los que tienen una herencia. La alusión al linaje del propietario es una constante del arte funerario,³⁷ y el árbol convierte el sepulcro de Grado en una figuración de árbol familiar.

33. La historia de una Zamora numantina de ascendente astur se mantiene en FERNANDO FULGOSIO: «Provincia de Zamora», en *Crónica General de España*, Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi, 1869, p. VI, contradicha al menos desde ANÓNIMO: *Curiosidades históricas inéditas de Zamora*, Heraldo de Zamora, Est. Tip. Vda. De E. Calamita, Zamora, 1926, p. 7. Acerca de la proveniencia astur de Juan de Grado: Del Brío, *Canónigo...* p. 9.

34. SIMON TEUSCHER: «Flesh and Blood in the Treatises on the *Arbor Consanguinitatis* (s. XIII-XVI)», en Christopher H. Johnson (y otros eds.): *Blood and Kinship: Matter for Metaphor from Ancient Rome to the Present*, Berghahn, Oxford, 2013, pp. 83-104. Un ejemplo de *schema* abstracto del siglo XIV en el *Liber sextus decretalium D. Bonifacii papae VIII*, Biblioteca Lázaro Galdiano, Mss. I15465, f.102r. En la *La grant somme Rural* de Jean Boutillier, París, 1539, se combina la vegetación con la antropomorfia. Otros *stemmas* de beatos y tumbos hispanos en ROSA M. RODRÍGUEZ PORTO, «Otros Reyes de la su casa donde él venía: metáforas, diagramas y figuras en la historiografía castellana (1282-1332)», en *Revista de poética medieval*, 27, 2013, pp. 197-232 (de la tesis de 2012).

35. RODRÍGUEZ, *Otros Reyes...* pp. 197-232, se refiere a los primeros años del reinado de Sancho IV (en la *Versión amplificada de la Estoria de España*), a la salida de la minoría de Fernando IV (*Fuero juzgo*) o la presentación de Alfonso XI en cortes (*Las semblanzas de los reyes*).

36. Alejandro III, en *Stroma* o *Summa Magistri Rolandi*, ver REYNA PASTOR: «Acerca de familias y parentescos», en J. C. BERMEJO (comp.): *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, Tórculo, 1988, pp. 9-26. A. CONSTANCE BOUCHARD: «Consanguinity and Noble Marriages in the Tenth and Eleventh Centuries», en *Speculum*, 56, 2, 1981, pp. 268-287. MARÍA RODRÍGUEZ LÓPEZ: «Modelos de legitimidad política en la *Chronica regum Castellae* de Juan de Osma», en *E-Spania*, 2006, vol. 2, s.p. Sobre el orden canónico del matrimonio, FRANCISCO GÓMEZ SALAZAR: *Lecciones de disciplina eclesiástica*, II, Alejandro Gómez Fuentesnebro, Madrid, 1880.

37. LUCÍA LAHOZ: «Sobre enterramientos y sepulturas desaparecidas», en *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 14, 1995, pp. 175-187, y «De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y



Fig. 3. Esquema genealógico en forma de monarca. Msc.Can.14, fol.169v.
Norte de Italia, siglo XII.
Digitalización de la Staatsbibliothek, Bamberg.

El manuscrito del *Fuero juzgo* romancea la *Lex gothica* entre fines del siglo XIII y principios del XIV.³⁸ Está ilustrado con un *arbor consanguinitatis* figurado en la iconografía religiosa que sacraliza los grados de parentesco legales en Castilla y León (fig. 4). Aparece Jesé como *estirpe* y la *virga* o *tronco* de donde surge el linaje de la Virgen. Rosa María Rodríguez Porto ha investigado su relación con el entorno de Fernando IV, los talleres alfonsíes y la difusión del *arbor* en libros de derecho hispanos. Reyna Pastor apuntó que este árbol sigue la tradición romana pero exalta la idea de parentesco matrimonial desde las figuras de Adán y Eva al otro lado de la página. La inscripción que lo acompaña asocia la *radix* con María («Este es Jessé donde nació el linaje de la Virgen María...») mientras los «padres de la humanidad» sirven de *exemplum* para el matrimonio de Fernando IV y Constanza de Portugal.³⁹ Aunque la estructura es parecida, la relación *radix-Virgo* en el árbol del sepulcro de Grado no necesita cartelas explicativas ni explicar los grados de parentesco, ni insiste en la idea del matrimonio.

salvación» en César González e Iñaki Bazán (eds.): *La muerte en la corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Universidad del País Vasco, 2014, pp. 241-294.

38. BNE, ms. Vitr. 17-10; en el fol. 2 v. Adán y Eva; en el 3 r. Jesé con el *arbor consanguinitatis*.

39. PASTOR, *Acerca de...* p. 12; RODRÍGUEZ, *Otros reyes...* pp. 199-200.

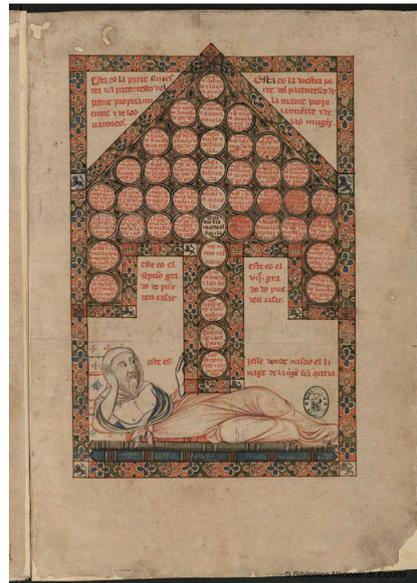


Fig. 4. Esquema genealógico en forma de árbol de Jesé. *Fuero Juzgo*, León y Castilla, siglo XIV. B.N.M. Vitr. 17-10, en el fol.3r. Digitalización de la B.N.M.

En la Cantiga 20 del Códice Rico (Ms. T. 1.1, Escorial) el orante regio se presenta como heredero de los bíblicos ante su visión de un árbol de Jesé. A diferencia de *El fuero*, donde se recurre a la iconografía jurídica del *arbor* y la doctrina de la *Virgo-radix* para legitimar un orden de paridades, el Rey Sabio adapta una fórmula semejante a los miniados y los vitrales franceses para representar «Cómo loa el Rey a la Virga de Jesé, que es la Virgen María». Alfonso X acapara así figurativamente la potestad de los intermediarios ante la *virga*, no rinde cuentas a la Iglesia y se presenta ante los súbditos y herederos como intercesor y testigo de su propia profecía genealógica.⁴⁰ La exaltación del *truncus* en estas representaciones se logra de distinta manera, con efectos diferentes, pero comparten una intención individualizadora.

Consanguinitatis es «atenencia o ligamento de personas departidas que descienden de una raíz».⁴¹ El sistema de linaje en grados prescribía las herencias incluso en caso de falta de testamento, y el doctor inicia la suya con la dotación perpetua de su capilla, tal como dice la inscripción en su sepulcro. Según también se lee en sus mandas, quería que su «universal heredera», «la mi capilla», pasase de individuo en individuo de «mi parentela y linaje» y que sus capellanes le siguiesen conmemorando en «una misa cada día todos los días del mundo».⁴²

40. Ver notas 12 y 13.

41. *Las siete partidas del rey Alfonso*, Ley II, en G. L. de Tovar (ed.), IV, Madrid, Imp. Real, 1844, p. 68.

42. Testamento de Grado, en DEL BRÍO, *Canónigo...*

Yacente y orante retratan al «Doctor canónigo asturiano Juan de Grado», vivo y muerto; la composición de la escultura lo vincula visualmente a la stirpe astur a través de la posición sustentante de sus escudos en la yacija, que representan aquel concejo de Grado cuyo nombre hace honores a su ubicación en una «parada» del camino primitivo de Santiago. El apelativo «Grado», además de topónimo, era usado en aquella región de Asturias para designar «camino», «paso», «etapa» o «lugar de parada».⁴³ Pero el término no solo alude a distancias topográficas y generacionales o periodos históricos. El *gradus* de cada periodo y cada generación, cada vez más cercanos al origen o al destino, pueden ser entendidos anagómicamente, *ad Parnassum*, como los peldaños de la *scala* de «grados» espirituales que había compuesto otro mucho más conocido *doctor Gradus* (Juan Clímaco). Si los grados son distancias entre cosas o personas, o sus posiciones más cercanas o lejanas a un principio y un fin, el doctor Grado de Zamora queda figurado en su sepulcro como *grado* heredero del *truncus* bíblico e hispánico y también como *truncus* de su propia parentela, a partir del cual comenzar a contar los herederos de su capilla en *grados*. La composición vertical y la iconografía en el sepulcro da a entender con claridad que el propietario es testador y heredero de la stirpe, y si se ha puesto tanto interés en legitimar al dueño como merecedor de esa «posición» simbolizada en el monumento, posiblemente fuese porque alguien pudiese dudarle, o por miedo del retratado a desaparecer o a abandonar sus posesiones, su identidad, quizás. La pérdida de bienes materiales conlleva olvidos, y un testamento fácilmente puede extraviarse; además, normalmente pocos acceden a él. Pero un sepulcro como este, a la vez que testa y hereda, pretende perpetuar la imagen de su propietario en una escultura pétreo, que será memorizada en un lugar sagrado.⁴⁴ A Juan de Grado, la búsqueda de títulos que le diesen más potestades en vida le había costado una excomunión. Le recuerdan hoy como hombre «de azarosa existencia, marcada por la ambición».⁴⁵

3. DE LAS AFINIDADES LITÚRGICAS: EL CÓMPUTO DEL TIEMPO

El cuerpo del doctor yacente en su sepulcro se refleja en la figura de Jesé soñando la profecía arbórea. Subiendo por el tronco del árbol a través del la-

43. ÁLVARO FERNÁNDEZ: *Grado y su concejo: historia de una comarca asturiana*, Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1907; CARLOS CID: «Zona interior centro occidental I. Concejos de Candamo, Grado, Las Regueras, Santo Adriano y Yernes y Tameza», en *Liño*, 3, 1982, pp. 303-362. LUISA GÓMEZ: «Muestra de toponimia latina en el Concejo de Grado (Asturias)», *Aula Abierta*, 41-42, Universidad de Oviedo, 1984, p. 60.

44. LUCÍA LAHOZ: *Sobre enterramientos...* pp. 175-187. ROSA RABAZO: *El miedo y su expresión en las fuentes medievales. Mentalidades y sociedad en el reino de Castilla*, Tesis doctoral, Facultad Geografía e Historia, UNED, 2009, pp. 53-54. MARTA SERRANO: «Falsas historias, proposiciones certeras. Dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón», en *Codex Aquilarensis*, 2011, pp. 191-212. Lahoz, *De sepulturas...* pp. 241-294.

45. CARLOS GIL: «Restauración de la sacristía de la capilla del tesoro», en *La Opinión de Zamora*: 29 de noviembre de 2014. Ninguno de sus biógrafos e historiadores le define como hombre espiritual ejemplar.

berinto de ramas se llega, en la copa, a la concepción y encarnación de Cristo en la figura de la Virgen con el retoño. Estos son, a su vez, prefiguración de muerte, tal como advierten los dos angelitos que vuelan con las armas del sacrificio haciéndoles sombra desde el primer plano de la escultura. Enfrentados al cairel central del que aún penden tres granadas (de polisemia monárquica y religiosa), ambos ángeles enmarcan y ocultan la cúspide genealógica que queda tras ellos en la representación tridimensional. Este par de aves de agüero hace saltar de nuevo el discurso de la narración iconográfica en una elipsis, por encima del arco, hasta el frontón superior del sepulcro donde se despliega la muerte de Cristo en el calvario. Allí se promete resurrección, remisión y el juicio del fin. Las ménsulas de los ladrones se apoyan en ángeles que, arrodillados sobre el perlado del arcosolio, recogen en cálices la sangre sacrificial derramada por los pecados. Así, esta sangre redentora riega el resto de iconografía, distribuida ahora hacia abajo, a través de las ramas del árbol. De ellas surgen significativamente las ménsulas de la Virgen y san Juan en el calvario, como la cruz de Cristo se eleva sobre la calavera de Adán. El árbol es un recurso figurativo que delinea el mapa de la representación escultórica y un discurso histórico, una ilustración narrativa del tiempo cristiano que enlaza la historia (medieval) y la leyenda (bíblica) en un sentido literal y metafórico. Esta narración resulta de una visión múltiple del tiempo: lineal (como desarrollo genealógico en que los individuos se encadenan haciendo espejo a una eternidad divina o soberanía atemporal) y cíclico (litúrgico, donde la muerte prefigura el nacimiento y viceversa).

El Adviento (*Adventus Redemptoris*) es una celebración ligada a las profecías de Isaías y la devoción mariana. Es un tiempo de reflexión sobre el tiempo que se trata de representar en un ciclo cuádruple dividido en dos partes escatológicas: la primera, más patética, se refiere a la segunda venida y el fin del tiempo, y la segunda parte es más jubilosa esperando la Natividad.⁴⁶ En realidad, como en el sepulcro de Grado, no se trata de tiempo sino de «espacio de tiempo», mensurable. El calendario eclesiástico regula el año donde el Adviento es la primera fase, y en la liturgia, los espacios de tiempo se miden en Horas canónicas. Los laicos empezaron a regirse por relojes en el siglo xv (Fernando el Católico dispuso en Zamora el reloj del recién levantado consistorio, que no siempre daba la hora adecuada).⁴⁷ El año vulgarmente estaba regido por el calendario agrícola, y para fechar, como en el cómputo familiar, convivían varios sistemas. Las crónicas goticistas y neogoticistas que comenzaban por el Génesis, muestran la obsesión de computar la cronología lineal, mientras las Horas constituyen el argumento circular complementario, representadas en libros devocionales y retablos de altar que ilustraban los ciclos

46. Las lecturas de algunos santorales castellanos sirven de contexto litúrgico a la la *radix* desde el siglo XII; MARCOS ÁNGEL CORTÉS: *El Flos sanctorum con sus etimologías*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2010; transcripción de la lectura de Adviento, p. 753.

47. FERNANDO DEL PULGAR: *Crónica de los Reyes Católicos*, I, capítulo LXI.

litúrgicos.⁴⁸ «En el modo cristiano de vivir el tiempo estaban unidos el movimiento lineal y cíclico, en una visión dramática y escatológica».⁴⁹ La representación simbólica de tales nociones se puso de moda en el arte germánico del siglo xv, en sus composiciones circulares (que ilustran bien el Adviento, como la corona anglosajona de Navidad) combinados con formas arbóreas que articulan las estaciones o escenas marianas y eucarísticas. Joaquín Yarza interpretó este tipo de figuras en manuscritos alemanes, tapices, en la rueda que pinta el taller de Fernando Gallego para el retablo de la Catedral de Ciudad Rodrigo hacia 1487 (Tucson Museum of Art, Arizona) o las ruedas del *Liber chronicarum* de Schedel, impreso en 1493 en Nuremberg, con ediciones en Burgos.⁵⁰

4. AFINIDADES ARTÍSTICAS DEL SUR DE ALEMANIA

El arte culto castellano en el siglo xv se vio fuertemente influenciado por el llamado Northern Renaissance, un movimiento encabezado por «artistas» cuya liberalidad se apoyaba en cuestiones de economía y autoría. Estaban protegidos por patronos poderosos que usaban las imágenes artísticas como instrumento de propaganda, y se imitaban unos a otros para competir en promoción a su servicio. Bajo el referente en piedra de la generación escultora de Claus Sluter, despuntaba al sur germano la monocromía de Veit Stoss, Tilman Riemenschneider y los llamados a sí mismos *Bildschnitzers* (talladores de imágenes), que trabajaban junto a los grabadores y eran capaces de labrar exteriores e interiores, conjuntos monumentales y piezas exentas, tanto piedra como madera, especialistas de la escultura que se movían con relativa libertad desde que se habían establecido en Núremberg los gremios libres. Las semejanzas entre crónicas, retablos, arquitecturas, esculturas, pinturas, vidrieras y estampas tardogóticas, están relacionadas con este sistema laboral de los *imagineros*.⁵¹

48. JACQUES LE GOFF: *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, 1983, p. 164, y *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Juventud, 1969, p. 231. J. IGNACIO ORTEGA, «La medida del tiempo en la Edad Media, el ejemplo de las crónicas cristianas», en *Medievalismo*, 9, 1999, pp. 9-39.

49. *Ibid.* La iconografía arbórea sirve en otras culturas para visualizar el tiempo (*Mahābhārata*, III, 272), (*Ramayana*, II, 91, 43); ver ANANDA K. COOMARASWAMY: «The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources», en *The Art Bulletin*, 11, 2, 1929, pp. 116-120.

50. JOAQUÍN YARZA: «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, (Burgos, 1999), Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, pp. 207-238.

51. *Nürnberg Guild-free*. ERWIN PANOFSKY: *Life and Art of Albrecht Dürer* (1955), Princeton University, 1971, p. 21; UDO KULTERMANN: *Historia de la Historia del arte*, Akal, Madrid, 1996, p. 26; DAVID EVANS: «The Most Comprehensive and Suggestive *Speculum humanae salvationis* - How do Questions About the Construction, Style and Iconography of Veit Stoss's Krakow altarpiece affect our understanding of the work?», en *AA315, Renaissance Art Reconsidered*, United Kingdom Open University, 2008, pp. 1-56; DEBRA TAYLOR: «The Art of Nikolaus Glockendon: Imitation and Originality in the Art of Renaissance Germany», en *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2, 1-2, 2010, pp. 6-7.

Riemenschneider y Stoss retomaron técnicas que fueron ejemplo de una corriente artística a menudo utilizada para ejemplificar el paso a una estética alternativa (o bien subsidiaria) de la italiana. Dirigían talleres de gran alcance, cuyo proceso de monocromización circuló por cauces distintos al clasicismo, y se contagió a otras manifestaciones y técnicas lo largo del siglo xv y el xvi.⁵² En Castilla se conocen también fachadas, sepulcros, sillerías monocromas esculpidas por maestros del norte, o bien talladas a esta manera. En Zamora, en la catedral, se conserva la sillería del coro, las puertas de la sacristía, el hastial sur del crucero, o este sepulcro el doctor Grado, fabricados por las mismas fechas. Según Joaquín Yarza, «los escultores del coro de la Catedral de Zamora a comienzos del siglo xvi, dicen venir de León pero su forma de hacer está próxima a talleres burgaleses»; lo mismo respecto al sepulcro de Grado. Ramos de Castro apuntaba a artífices germanos.⁵³ No importa mucho aquí si de veras los escultores venían de León o de Burgos, porque solo se trata de cuestionar qué maneras de hacer y de mirar compartían los *Bildschnitzers* con las audiencias y artífices del citado retablo para el obispo Acuña, del retablo de Miraflores o la portada de San Gregorio de Valladolid. Es el entorno visual de Siloe, al que apuntaba Gómez Moreno respecto al sepulcro de Grado, aunque hablaba de una variación germana en el estilo.⁵⁴

El sepulcro repite las trazas de las fachadas-telón, que, en el desarrollo de la arquitectura cristiana, después de un proceso de independización a través de escultura policroma de moda gala, se estaban reintegrando simbólicamente a los edificios a través de la no-policromía de las piedras de fachadas principalmente germanas. El calvario del sepulcro termina bajo un cielo cubierto de escamas que parece un recuerdo ornamental de estas arquitecturas-pantalla (véase la de San Pablo de Valladolid). En este tipo de esculturas monumentales intervinieron artistas nórdicos (en los vallisoletanos San Gregorio y San Pablo, Siloe y Simón de Colonia respectivamente) o influenciados por sus tendencias (en Oviedo o Palencia).⁵⁵ El retablo de Miraflores, del taller de Siloe, recurre a fórmulas explotadas en el bajo Rin, y el equipo de Juan de Colonia habría

52. Jan Borreman era contemporáneo en Flandes y utilizaba prácticamente las mismas soluciones, según ha indagado DETLEF KNIPPING: «Le portail ouest de l'église du Saint-Esprit à Landshut. Réflexions sur la polychromie des portails du gothique tardif», en *La Couleur et la Pierre. Polychromie des portails gothiques*, (Amiens, 2000), Picard, París, 2002, pp. 43-53. MARIE R. BUTTERY: *Tilman Riemenschneider's monochrome sculpture: an examination of its origins*, University of Birmingham, 2009.

53. JOAQUÍN YARZA en <http://cort.as/-JvZ2> (consultada el 06/09/2016) acerca del entorno de Gil de Siloe. Según Ramos de Castro, el maestro sería alemán, relacionado con fábricas de Valladolid, León, y Portugal; RAMOS: *La catedral...* p. 359. (Rivera ha atribuido este sepulcro recientemente a un escultor activo en León. Ver nota 2).

54. JOAQUÍN YARZA: *La Cartuja de Miraflores. Los sepulcros*, Cuadernos de Restauración Iberdrola, XIII, 2007. M. JESÚS GÓMEZ BÁRCENA: «Escultura gótica de importación en Burgos, el retablo de la Sta. Cruz de Lesmes», en *Boletín de la Institución Fernán González*, 1994, 2, 73, 209, pp. 279-296. Prácticamente todos los historiadores han reconocido estas relaciones (de nuevo remitimos a la nota anterior y nota 2).

55. JORGE RIVAS: *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: Aspectos históricos y tecnológicos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 56.

sido llamado por el propio Alonso de Cartagena.⁵⁶ Los escultores del sur del Imperio germano, a diferencia de los protestantes del norte, debieron emigrar a territorios católicos y no tanto a Italia, donde los patronos preferían subvencionar el clasicismo florentino o romano. Castilla era destino preferido de *Bildschnitzers* –decía Michael D. K. Baxandall. Y los patronos castellanos, reyes, nobles, obispos diplomáticos, también viajaban. Pero no solo ellos, las pinturas y esculturas se movían, y los modelos. Luis de Acuña murió en la corte flamenca y su retablo en Burgos se ha relacionado con miniados de la corona portuguesa, hechos por holandeses y flamencos que componían genealogías basadas en Jesés, inspirados a su vez en los tracistas del mapa genealógico que circulaba por el Imperio de Maximiliano en estampas. Desde allí se divulgaban distintos modelos.⁵⁷ Los reyes cristianos trataban de engarzarse a esa red de la genealogía aristocrática superpuesta a la ruta comercial del Nuevo Mundo, por donde transitaba el *Liber chronicarum, Vita et gesti Karoli Magni* o la serie de grabados en puzzle con las genealogías imperiales compuesta por Durero y los humanistas germanos. La iconografía de estas promociones hacía visible la sangre real, caló entre el clero y la nobleza cruzándose con sus costumbres, objetivos y devociones, y se adaptaron los modelos en otros contextos.

En 1500, en los altares germanos de las horas de la Virgen y el Adviento, hacía tiempo que se habían incorporado los antepasados del testamento a los que se vinculaban los nobles del sur del imperio. En esas iglesias góticas verticales, sin mucho espacio para retablos pictóricos ni murales, bajo determinadas devociones y liturgias, se desarrolló una talla en madera de tilo que producía retablos dedicados al linaje sacro, y fueron el modelo de muchas promociones nobiliarias.⁵⁸ Los polípticos representaban el Adviento con figuras de la *radix*, las horas y la vida de la Virgen, a veces inspiradas en la miniatura. El grabado también generaba iconos de la escultura, y las figuras de los *Marienaltar* eran a su vez copiadas en estampas, multiplicándose los intercambios de repertorios figurativos.⁵⁹ Al parecer, la iconografía que ocupó el primero de los cinco relieves del claustro de la catedral de Worms (1483-1488), no era común allí hasta la época en que se talló (fig. 5), cuando la catedral tenía un papel clave en la política occidental como sede imperial.⁶⁰ En el relieve, a la izquierda del

56. YARZA: *La Cartuja...*

57. JAY A. LEVENSON: *Circa 1492: Art in the age of exploration*, National Gallery of Art, Yale, 1991, p. 52, p. 146.

58. Agradecemos desde aquí la ayuda que nos ha prestado SUSAN GREEN haciéndonos llegar su artículo «Pre-Reformation Patronage and Pilgrimage in Southern Germany: An Investigation into the Origin and Function of the Schöllnbach Altarpiece», en *Immediations*, 4, 1, 2015, pp. 68-88, ya que no pudimos acceder a su tesis de 2014 para redactar este texto. Ver también MICHAEL BAXANDALL: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University, 1980 (p. 66).

59. NORBERT JOPEK: «Dürer and sculpture», en GIULIA BARTRUM (ed.): *Albrecht Dürer and his legacy*, British Museum, Londres, 2004. RAINER KAHSNITZ: *Carved Splendor: Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria and South Tirol*, Getty Publications, 2006.

60. Maximiliano publicó allí el primero de los decretos que culminan en las rebeliones luteranas (1485) y Carlos V el último (1521).

árbol de Jesé aparece de rodillas el donante, un clérigo: Johann von Dalberg, obispo de Worms y humanista de la Universidad de Heidelberg. Contrató a uno de los mejores talleres a su alcance, el de Konrad Sifer. La peculiaridad de estos diseños, tan trascendentes en el arte tardogótico, está relacionada con la filosofía del comitente: los humanistas germanos demandaban el arte naturalista hoy conocido como *Northern Renaissance*, que representa «el surgimiento de la vida» con formas voluptuosas; de modo que los escultores –en proceso de liberalización al servicio de estas élites económicas, religiosas, intelectuales– desarrollaron temáticas del «tardogótico ernamado» con las técnicas más punteras. La raíz de Jesé, *Wurzel Jesse*, era una ocasión especial para mostrar la excelencia artística en pro de la memoria de artistas y promotores.⁶¹



Fig. 5. Relieve del árbol de Jesé, Catedral de Worms, Konrad Sifer, hacia 1488. PanoFoto.Wetebach.

Este mismo diseño de árbol, además de esculturas y estampas del sur germano, encontró un rápido y cuantioso medio de difusión en impresos franceses hacia 1500, llegando a través de ellos a Burgos, Zamora o más lejos. Pudo ir y luego venir en el viaje transoceánico. No se trata tanto de comprobar documentalmente las relaciones de producción entre obras parecidas como de preguntar cómo y hasta qué punto se dieron semejanzas promovidas por un trasfondo cultural donde tenían lugar múltiples trasvases artísticos dirigidos por circuitos de poder social y religioso.⁶² Cuando se produce un intercambio

61. GEROLD BÖNNEN, BURKARD KEILMANN (eds.): *Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482-1503) und seine Zeit*, Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte, Mainz, 2005.

62. LUCÍA LAHOZ: «La escultura en la corona de Castilla: una polifonía de ecos», en *Artigrama*, 26, 2011, pp. 243-286. VV.AA. *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, Universidad de León, 2009; LUCÍA LAHOZ: *El intercambio artístico en el gótico: La circulación de obras, artistas y modelos*, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013.

de culturas, aunque impositivo –como pudo ocurrir en la relación de la monarquía hispana con el Sacro Imperio, o en la de Castilla con los otros reinos hispanos– la producción artística resultante en el encuentro es «fruto de una reelaboración de elementos, que ya no quedan “uno al lado de otro” –como en la yuxtaposición kubleriana– sino que compenetran la multiplicidad de formas y contenidos para generar una nueva imagen». ⁶³ Quizás es más difícil de percibir esto en un arte hispanogermánico o hispanoflamenco, al difundirse la iconografía en un estilo y una técnica «internacional». Pero se aprecia bastante bien en los ejemplos hispanoamericanos: en el Völkerkunde Museum de Viena y en la Catedral de Toledo se guardan dos mitras del arte plumario de Michoacán de en torno al año 1540, con otra variante que repite el mismo diseño en cuestión. ⁶⁴ Los árboles de Jesé, y en general la fitomorfía, fue muy útil para la evangelización que llevaron a cabo los franciscanos (inmaculistas) en América. El tema sirvió también para ilustrar programas fúnebres porque se centró en la cuestión del cómputo; el árbol aludía al momento en el que la ley vieja sería sustituida por la nueva, y cuando llegan los conquistadores hispanos, allí ya tenían su escatología, de modo que el árbol de Jesé desvelaba explícitamente la profecía del fin del tiempo que sigue a las dinastías autóctonas de los reyes elegidos. ⁶⁵

En Imola se conserva otro testigo de la gran difusión del diseño del sepulcro de Grado: una xilografía de la tercera incisión de una edición que ilustraba las devociones de Adviento, llamado *Officium*, o también *Horae beatae Mariae Virginis*, o *Livre d'heures*, de editor y lugar de edición desconocidos. Alessandra Russo ha comprobado que algunas imprentas lo publicaban cada año posiblemente usando las mismas planchas que se vendían a otros editores (caso de Philippe Pigouchet y Thielman Kerver). Un árbol de Jesé como estos ilustra varias de las *Heures à l'usage de Rome*. ⁶⁶ Las *Horas* impresas reprodujeron estas iconografías por Europa y América en torno a 1500, adaptables a la escultura monumental, los retablos, las crónicas miniadas (fig. 6). Juan de Grado, además de tener la posibilidad de contratar artistas nórdicos o conocedores de sus técnicas, como ellos, también podía acceder a estampas o a modelos castellanos en coros, fachadas y libros que enseñaban a utilizar la iconografía arbórea. Según el inventario que registra su testamento, tenía digestos, de-

63. ALESSANDRA RUSSO: «El renacimiento vegetal, árboles de Jesé en el Viejo y Nuevo Mundo», en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, 20, 73, 1998, p. 5-39 (p. 12).

64. *Ibid.*

65. ARTHUR KINGSLEY: «Spain or Toulouse? And Other Questions», en *The Art Bulletin*, VII, 1924, p. 15; A. COOMARASWAMY, *The Tree...* pp. 116-120; GUERRERO: *Sobre el origen...* pp. 330-333.

66. RUSSO: *El renacimiento...* p. 5-39, cita el *Officium Beatae Mariae Virginis*, París, Thielman Kerver (?) o Philippe Pigouchet (?), c. 1500, Imola, Biblioteca Comunale, variación de las *Heures à l'usage de Rome* (1496 en la Pierpont Morgan Library de Nueva York y en la Bibliothèque Nationale de France de París), ejemplar más antiguo de estas *Horas* impresas. Siguen muchas ediciones. Una reproducción de la xilografía del árbol de Jesé de la edición de 1498 (Pierpont Morgan Library, 125444) en ROGER S. WIECK: *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, Nueva York, Pierpont Morgan Library, 1997, número de catálogo 38, similar a las mitras mexicanas y las impresiones francesas.

cretales, fueros, textos de Adviento, horas, un misal romano. La dispersión, destrucción y pérdida de restos posiblemente hayan acabado por causar que el diseño fúnebre de Grado parezca una excepción en Castilla. No obstante, no se acaban aquí las afinidades de estas imágenes arbóreas. Tuvieron focos de difusión al sur germano y en la Península. Se conservan ejemplos análogos al sepulcro de Grado en Worms, Núremberg, Ulm, Burgos, Valladolid, Zamora, Michoacán, etc. Es de suponer que estas iconografías se adaptaron de modo similar y con rapidez en lugares tan distantes debido a la cercanía en el modo de organización social que se imponía y el pensamiento religioso de sus productores y destinatarios. Fueron promocionadas por familias e individuos adocotradores y ejemplificantes, comunicados entre sí en una red diplomática, geográfica y genealógica, pero las variaciones representativas indican que las circunstancias de recepción no eran las mismas en todos los casos. Distintos textos recortan la plurisignificación del árbol cuando la iconografía tiene que adaptarse en distintos soportes y afrontar tradiciones artísticas para representar la misma idea de tiempo, y surgen diferentes versiones. El sepulcro de Grado es un *monumento* (*mentem monere*) para recordar; materializa lo inmaterial y lo convierte en herencia palpable que prolonga por la estirpe construida en la escultura. El doctor Grado debió poner empeño en este homenaje que contrasta con la visión del Juicio Final comunitario. Para su causa funeraria, el árbol representaba pasado y futuro del individuo espiritual y pasajero, idea de su tiempo eterno y dinámico, los discursos oficiales de su historia, y el dogma que los establecía.



Fig. 6. *Missale ad usum ecclesie Sarisburiensis*, estampa G5135 del Harvard Art Museums, Paris, François Regnault, 1529. Harvard College.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO: *Curiosidades históricas inéditas de Zamora*, Heraldo de Zamora, Est. Tip. Vda. De E. Calamita, Zamora, 1926.
- ANTÓN, FRANCISCO: «Un gran monumento isabelino: el Colegio de San Gregorio de Valladolid y la conquista de Granada», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6, 1951, pp. 101-110.
- BAXANDALL, MICHAEL: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University, 1980.
- BÉCARES, VICENTE: «Bibliotecas particulares zamoranas del siglo XVI», en *Tipografía y diseño editorial en aromaZ [i.e. Zamora]: de Centenera al siglo XXI*, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, Biblioteca Pública de Zamora, 2004-2005, pp. 73-78.
- BÖNNEN, GEROLD Y KEILMANN, BURKARD (EDS.): *Der Wormser Bischof Johann von Dalberg (1482-1503) und seine Zeit*, Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte, Mainz, 2005.
- BOUCHARD, CONSTANCE: «Consanguinity and Noble Marriages in the Tenth and Eleventh Centuries», en *Speculum*, 56, 2, 1981, pp. 268-287.
- BRÍO, CLARA Y DEL BRÍO, A. MIGUEL: *Canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo medieval*, Del Brío, 1987.
- : «El doctor Juan de Grado, centenario y revisión», en *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 2005, pp. 315-323.
- BATTERY, MARIE R.: *Tilman Riemenschneider's monochrome sculpture: an examination of its origins*, University of Birmingham, 2009.
- CALAHORRA, PEDRO: «Las cantigas de loor de Santa María del rey Alfonso X “El Sabio”», en LUIS PRENSA Y PEDRO CALAHORRA (coords.): *El canto gregoriano y otras monodias medievales, VII Jornadas de Canto Gregoriano*, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 15-50.
- CALKINS, ROBERT G.: «Sacred Image and Illusion in Late Flemish Manuscripts», en *Essays in Medieval Studies: Proceedings of the Illinois Medieval Association*, 6, 1989, pp. 1-18.
- CARMONA, FÉLIX: «Primer voto explícito de la Inmaculada. Villalpando y su tierra (1466)», en *Real Centro Universitario Escorial-María Cristina*, 2005, pp. 362-384.
- CARRASCO, ISABEL: *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Sílex, Madrid, 2006, p. 246.
- CARRERO, EDUARDO: «Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII y XVI: La catedral de Zamora», en *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, 1998, pp. 201-252.
- : «El claustro medieval de la catedral de Zamora: Topografía y función», en *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1995, pp. 7-27.
- CASTILLA, FRANCISCO: «Patriotismo y legitimación monárquica en el pensamiento de Alonso de Cartagena: los escritos de Basilea», en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 19, 2012, pp. 139-157.
- CID, CARLOS: «Zona interior centro occidental I. Concejos de Candamo, Grado, Las Regueras, Santo Adriano y Yernes y Tameza», en *Liño*, 3, 1982, pp. 303-362.
- COOMARASWAMY, ANANDA K.: «The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources», *The Art Bulletin*, 11, 2, 1929, pp. 116-120.
- CORTÉS, M. ÁNGEL: *El Flos sanctorum con sus ethimologías*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2010.
- CRĂCIUN, MARIA: «Marian Imagery and its Function in the Lutheran Churches of Early Modern Transylvania», en Andrew Spicer (ed.): *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing, Farnham, 2012, pp. 133-152.
- DE DIOS, SALUSTIANO: *Cultura, política y práctica del derecho: juristas de Salamanca, siglos XV-XVI*, Universidad de Salamanca, 2014.
- DEMIRAY, GÜLFEN: «Virgin in Vogue: Late Medieval Virgin Iconography and Contemporary Women's Fashion», en *Art*, 221, 2010, pp. 2-25.

- DISALVO, SANTIAGO: «Se nas pedras faz figuras parecer... Consideraciones sobre iconografía mariana y figuras poéticas en las Cantigas de Santa María de Alfonso X», en *Olivar*, 15-22, 2014, pp. 1-39.
- DOMÍNGUEZ, ANA: «Libros de horas de la corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 10, 2000, p. 9-54.
- : «La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*», en *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las "Cantigas de Santa María"*, Editorial Complutense, 1999, pp. 173-214.
- EVANS, DAVID: «The Most Comprehensive and Suggestive *Speculum humanae salvationis* - How Do Questions About the Construction, Style and Iconography of Veit Stoss's Krakow Altarpiece Affect our Understanding of the Work?», en *AA315, Renaissance Art Reconsidered*, United Kingdom Open University, 2008, pp. 1-56.
- FASSLER, MARGOT: «Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife», en *Speculum*, 75, 2000, pp. 389-434.
- FERNÁNDEZ, ÁLVARO: *Grado y su concejo: historia de una comarca asturiana*, Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1907.
- FERNÁNDEZ, LAURA: «Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio», en *Alcanate*, VIII, 2012-2013, pp. 79-115.
- FERNÁNDEZ, M. DEL MAR Y ALBERT, CARMEN: *Un inventario anónimo en Castilla la Nueva (1494-1506)*, Anejos de la Revista de Filología Española, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.
- FERRERO, FLORIÁN: «El claustro antiguo de la Catedral de Zamora», en *Studia Zamorensia*, 14, 2015, pp. 33-51.
- FISCHER, ELIZABETH L.: *The Virgin of Chartres: Ritual and the cult of the Virgin Mary at the thirteenth-century Cathedral of Chartres*, Tesis doctoral, Williams College, Williamstown, Massachusetts, 2005.
- FRANCO, M. ÁNGELA: «Las *Cantigas de Santa María*, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media», *Alcanate*, VII, 2010-2011, pp. 103-146.
- FUENTES, ISABEL: «El maestro Simón de Colonia en San Pablo y San Gregorio», en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3, 1998-1999, pp. 7-10.
- FULGOSIO, FERNANDO: «Provincia de Zamora», en *Crónica General de España*, Madrid, Rubio, Grilo y Vitturi, 1869.
- GARCÍA, JESÚS: *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Zamora*, Tip. San José, Zamora, 1904.
- GIL, CARLOS: «Restauración de la sacristía de la capilla del tesoro», en prensa, *La Opinión de Zamora*, 29 de noviembre de 1927.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Ministerio de Instrucción, Madrid, 1927.
- GÓMEZ, FRANCISCO: *Lecciones de Disciplina Eclesiástica*, II, Alejandro Gómez Fuentenebro, Madrid, 1880.
- GÓMEZ, LUISA: «Muestra de toponimia latina en el Concejo de Grado (Asturias)», en *Aula Abierta*, 41-42, Universidad de Oviedo, 1984, p. 60.
- GÓMEZ, M. JESÚS: «Escultura gótica de importación en Burgos, el retablo de la Sta. Cruz de Lesmes», en *Boletín de la Institución Fernán González*, 1994, 2, 73, 209, pp. 279-296.
- GREEN, SUSAN: «Pre-Reformation Patronage and Pilgrimage in Southern Germany: An Investigation into the Origin and Function of the Schöllnbach Altarpiece», en *Immediations*, 4, 1, 2015, pp. 68-88.
- GUERRERO, JOSÉ: «Sobre el origen indio del árbol de Jessé», en *Archivo Español de Arte*, 17, 65, 1944, pp. 330-333.
- GUIJARRO, SUSANA: «Las escuelas y la formación del clero en las Catedrales en las diócesis castellano-leonesas (siglos XI-XV)», en J. IGNACIO DE LA IGLESIA (COOR.): *La enseñanza en la Edad Media, X Semana de Estudios Medievales (Nájera, 1999)*, Logroño, 2000, pp. 61-96.
- HENRÍQUEZ, MARCELINO: *La Inmaculada en la poesía española y mexicana*, Méjico D. F., 1954.

- JERÓNIMO DE, MÜNZER: «Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495», en J. PUYOL (trad.): *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, 1924, pp. 197-279.
- JOPEK, NORBERT: «Dürer and sculpture», en GIULIA BARTRUM (ed.): *Albrecht Dürer and his legacy*, British Museum, Londres, 2004.
- KAHSNITZ, RAINER: *Carved Splendor: Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria and South Tirol*, Getty Publications, 2006.
- KINGSLEY, ARTHUR: «Spain or Toulouse? And Other Questions», en *The Art Bulletin*, VII, 1924, pp. 3-25.
- KNIPPING, DETLEF: «Le portail ouest de l'église du Saint-Esprit à Landshut. Réflexions sur la polychromie des portails du gothique tardif», en *La Couleur et la Pierre. Polychromie des portails gothiques*, (Amiens, 2000), Picard, París, 2002, pp. 43-53.
- KULTERMAN, UDO: *Historia de la Historia del arte*, Akal, Madrid, 1996.
- LAHOZ, LUCÍA: «Contribución al estudio de la Portada de Santa María La Real de Olite», en *Ondare*, 18, 1999, pp. 77-112.
- : «La escultura en la corona de Castilla: una polifonía de ecos», en *Artigrama*, 26, 2011, pp. 243-286.
- : «La imagen de la mujer en el arte medieval», en M. CARMEN SEVILLANO SAN JOSÉ (y otros eds.): *El conocimiento del pasado, una herramienta para la igualdad*, Plaza Universitaria, Salamanca, 2005, pp. 255-294.
- : «Sobre enterramientos y sepulturas desaparecidas», en *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 14, 1995, pp. 175-187.
- : «Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo» en Eduardo Azofra (ed.): *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los tiempos: visiones y revisiones*, Diputación de Salamanca, Caja Duero Obra Social y Diócesis de Ciudad Rodrigo, Salamanca, 2006, pp. 195-251.
- : «Sobre la recepción de la galería de reyes en el gótico hispano. El caso de la Catedral de Ciudad Rodrigo», en CONCEPCIÓN COSMEN, M. VICTORIA HERRÁEZ Y MARÍA PELLÓN (coords.): *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, 2009, pp. 47-66.
- : *El intercambio artístico en el gótico: La circulación de obras, artistas y modelos*, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013.
- : «De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación» en César González e Iñaki Bazán (eds.): *La Muerte en la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Universidad del País Vasco, 2014, pp. 241-294.
- LE GOFF, JACQUES: *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Juventud, 1969.
- : *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, 1983.
- LEVENSON, JAY A.: *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art, Yale, 1991.
- LÁZARO, M. SOLEDAD: «Iconografía y culto mariano en la Santa Capilla de la Inmaculada de Jaén», en *Actas de las Jornadas de Religiosidad Popular*, 1996-1997, pp. 65-74.
- MÂLE, EMILE: *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, (1856), Encuentro, Madrid, 1985.
- MANZARBEITIA, SANTIAGO: «El árbol de Jesé», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1, 2, 2009, pp. 1-8.
- MARAVALL, J. ANTONIO: «Los hombres de saber o letrados y la formación de su conciencia estamental», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Ediciones Cultura Hispánica, 1983, pp. 331-362.
- MARTÍNEZ, JOSÉ Y ARIAS, BENITO: *Poesía Castellana*, Universidad de Huelva, 2016.
- MUÑOZ, ÁNGELA: «El linaje de Cristo a la luz del "giro genealógico" del s. xv. La respuesta de Juana de la Cruz», en *Anuario de Estudios Medievales*, 44-1, 2014, pp. 443-473.
- NIETO, J. MANUEL: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Eudema Universidad, Madrid, 1988.
- ORTEGA, J. IGNACIO, «La medida del tiempo en la Edad Media, el ejemplo de las crónicas cristianas», en *Medievalismo*, 9, 1999, pp. 9-39.

- PANOFSKY, ERWIN: *La arquitectura gótica y la escolástica (1951)*, Siruela, Madrid, 2001.
- : *Life and Art of Albrecht Dürer (1955)*, Princeton University, 1971.
- PASTOR, REYNA: «Acerca de familias y parentescos», en J. C. BERMEJO (comp.): *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, Tórculo, 1988, pp. 9-26.
- PAYÁN, PEDRO: «Las cantigas de loores de Santa María de Juan Ruiz», en SANTIAGO FORTUÑO LLORENS Y TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO (coords.): *Actes del VII Congrés de l'associació hispànica de literatura medieval*, (Castellò de la Plana, 1997), III, Universitat Jaume I, 1999, pp. 145-155.
- PEINADO, MIGUEL: «La metodología bíblica de Jaime Pérez de Valencia (1408-1490), precedente de similares metodologías del siglo XVI», en FRANCISCO R. PASCUAL (ed.): *Humanismo y Cister, Actas del I Congreso Nacional de Humanistas Españoles (1994)*, Universidad de León, 1996, pp. 53-65.
- PENNA, MARIO Y RUBIO, FERNANDA (EDS.): *Prosistas castellanos del siglo XV*, I, Atlas, Madrid, 1959.
- PÉREZ, F. MIGUEL: *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*, Verbum, Madrid, 2016.
- PONCELA, ÁNGEL: *La Escuela de Salamanca. Filosofía y Humanismo ante el mundo moderno*, Verbum, Madrid, 2015.
- RABAZO, ROSA: *El miedo y su expresión en las fuentes medievales. Mentalidades y sociedad en el reino de Castilla*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional a Distancia, 2009.
- RAMOS, GUADALUPE: *La Catedral de Zamora*, Fundación Ramos de Castro, 1988.
- RÉAU, LOUIS: *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, Vol. 2. (1957) Serbal, Barcelona, 1997.
- REVUELTA, ARÁNZAZU: «La restauración de las vidrieras de la catedral de León en el siglo XIX: 'El árbol de Jessé'», *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 20-21, 2007-2008, pp. 203-22.
- RIVAS, JORGE: *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: Aspectos históricos y tecnológicos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- RIVERA, J, ÁNGEL: «Consideraciones en torno al sepulcro del Doctor Grado de la Catedral de Zamora», en *Studia Zamorensia*, 16, 2017, pp. 143-171.
- : *La Catedral de Zamora*, Durius Cultural, Salamanca, 2001.
- : *Zamora: Santa Iglesia Catedral*, Ayuntamiento de Zamora, 2006.
- RODRÍGUEZ, ANA: «Modelos de legitimidad política en la Chronica regum Castellae de Juan de Osma», en *E-Spania*, 2006, vol. 2, s.p. en <http://cort.as/-JvZH> (consultada el 06/09/2016)
- RODRÍGUEZ, ROSA M: «Otros Reyes de la su casa onde él venía: Metáforas, diagramas y figuras en la historiografía castellana (1282-1332)», en *Revista de poética medieval*, 27, 2013, pp. 197-232 (de la tesis de 2012).
- RUSSO, ALESSANDRA: «El renacimiento vegetal, árboles de Jesé en el Viejo y Nuevo Mundo», en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, 20, 73, 1998, pp. 5-39.
- SÁNCHEZ, ROCÍO: «Del Salterio al Marial: sobre las "fuentes" de las imágenes de los Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María», en *Alcanate*, 8, 2012-2013, pp. 55-80.
- : «La fortuna sevillana del códice florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes», en *Quintana*, 1, 2002, pp. 257-273.
- : «Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina», en M. CARMEN SEVILLANO SAN JOSÉ (y otros eds.): *El conocimiento del pasado, una herramienta para la igualdad*, Plaza Universitaria, Salamanca, 2005, pp. 295-328.
- : *Los rostros de las palabras, Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid, 2014.
- SANZ, M. VIRGINIA: «Algunas representaciones del árbol de Jesé durante el siglo XVI en Sevilla y su antiguo Reino», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II-4, 1989, pp. 120-127.
- SERRANO, MARTA: «Falsas historias, proposiciones certeras. Dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón», en *Codex Aquilarensis*, 2011, pp. 191-212.
- SNOW, JOSEPH T.: «De la métrica y versificación de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, El Sabio, y la de los Cancioneros», en *Letras*, 65-66, 2012, pp. 181-204.

- STRATTON SUZANNE: «La Inmaculada Concepción en el Arte español», en *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 2, 1988, pp. 3-128.
- TAYLOR, DEBRA: «The Art of Nikolaus Glockendon: Imitation and Originality in the Art of Renaissance Germany», en *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2, 1-2, 2010, pp. 6-7.
- TEJEDOR, GREGORIO J.: «Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora», en *Boletín del Museo Camón Aznar*, L III, 1993, pp. 29-70.
- TEUSCHER, SIMON: «Flesh and Blood in the Treatises on the Arbor Consanguinitatis (s. XIII-XVI)», en CHRISTOPHER H. JOHNSON (y otros eds.): *Blood and Kinship: Matter for Metaphor from Ancient Rome to the Present*, Berghahn, Oxford, 2013, pp. 83-104.
- VALDEÓN, JULIO: *Judíos y conversos en la Castilla Medieval*, (2000) Ámbito, Valladolid, 2014.
- VILLA, JOSUÉ: «La ideología goticista en los prehumanistas castellanos: Alonso de Cartagena y Rodrigo Sánchez de Arévalo. Sus consideraciones sobre la unidad hispanovisigoda y el reino astur-leonés», en *Territorio, Sociedad y Poder*, 5, 2010, pp. 123-145.
- VON WOBESER, GISELA: «Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe», en *Instituto de investigaciones históricas, Universidad Nacional Autónoma de México*, 37, 107, 2015, pp. 173-227.
- VV. AA.: *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, Universidad de León, 2009.
- WATSON, ARTHUR: *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford University Press, 1980.
- WETHEY, HAROLD E.: *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Massachusetts, 1936.
- WIECK, ROGER S.: *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, Nueva York, Pierpont Morgan Library, 1997.
- YARZA, JOAQUÍN: «La capilla funeraria hispana en torno a 1400», en MANUEL NÚÑEZ Y ERME-LINDO PORTELA (coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (1986), 1988, pp. 67-91.
- : «La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro de Juan de Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», en *Studia Zamorensia*, Anejos 1, 1988, pp. 118-138.
- : «El retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, (Burgos, 1999), Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, pp. 207-238.
- : *La Cartuja de Miraflores. Los sepulcros*, Cuadernos de Restauración Iberdrola, XIII, 2007.
- (sobre Gil de Siloe) en: <http://cort.as/-JvZ2> (consultada el: 06/09/2016).
- ZARAGOZA, MERCEDES M.: «Análisis iconográfico del intradós de la escalera del coro en la iglesia arciprestal de Santa María de Morella», en *Ars longa*, 3, 1992, pp. 148-152.
- ZATARAIN, MELCHOR: *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora y su Diócesis*, Tip. San José, Zamora, 1898.

PRUDENTE GOBIERNO: LA PRUDENCIA EN EL GOBERNANTE*

PRUDENT GOVERNMENT: THE PRUDENCE IN THE RULER

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA
Universitat de València

Recibido: 27/03/2019 Evaluado: 27/05/2019 Aprobado: 30/05/2019

RESUMEN: Partiendo de las fuentes filosóficas y literarias, la prudencia se considera la principal virtud que debe poseer todo gobernante. Esta relación propició la interacción visual entre la figura del gobernante y la imagen de la prudencia. De este modo, en ocasiones, esta cualidad adquiere atributos propios del gobernante, así como este adquiere los de la prudencia, retratándose incluso como esta misma virtud.

Palabras clave: prudencia, gobernante, iconografía, virtudes cardinales, cultura visual.

ABSTRACT: Beginning with the philosophical and literary sources, prudence is considered the main virtue that every ruler must possess. This relationship favoured the interaction between the figure of the ruler and prudence's image. In this way, prudence sometimes acquires the attributes of the ruler, just as he acquires those of prudence, portraying himself even as this virtue.

Keywords: Prudence, Ruler, Iconography, Cardinal Virtues, Visual Culture.

La prudencia –como una de las virtudes cardinales– ha sido definida, desarrollada y dividida por numerosos pensadores a lo largo de la historia. De entre las reflexiones que suscita esta virtud podríamos distinguir tres tipos: aquellas que atienden a su significado, definición y funciones; las que versan sobre las subdivisiones de esta virtud en cuanto a las virtudes que la componen, y las que destacan su primacía entre las virtudes como la más propia de todo gobernante. Las reflexiones de la Antigüedad que destacan la prudencia como la principal virtud del gobernante, comenzaron a manifestarse visualmente a partir del medievo, adquiriendo una mayor importancia en la visibilidad del gobernante a partir de la Edad Moderna. De este modo, veremos a continuación cómo el ejercicio gubernativo afectó a la imagen de la prudencia así como su visibilidad se incorporó a las imágenes de gobernantes.

La prudencia, en resumen, consiste en saber deliberar, administrar los bienes, prever los acontecimientos y ser inteligente.¹ A partir de estas consideraciones, desde la Antigüedad esta virtud ha estado asociada a la figura del gobernante como la cualidad principal que este debe poseer, por lo que Platón, en el segundo acto del *Filebo*, expone la importancia del poder ordenador del intelecto y la prudencia en el arte de gobernar.² Por su parte, Aristóteles especificó más al respecto, distinguiendo incluso dos clases de prudencia política: «De la prudencia relativa a la ciudad, una, por así decirlo, arquitectónica, es legislativa, mientras que la otra, que está en relación con lo particular, tiene el nombre común de “prudencia política”».³ Estas consideraciones influyeron en el pensamiento posterior, siendo Platón⁴ y Aristóteles⁵ los referentes para los pensadores posteriores, quienes también la consideraron como propia del gobernante. Muestra de ello son las reflexiones de Cicerón⁶ –quien consideró la prudencia la virtud por excelencia del hombre político⁷–, y Macrobio –quien, incluso, definió sus funciones en el gobierno–.⁸ Sin embargo,

¹ Esta investigación se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas «Atracció de Talent».

1. Tomamos la definición de Aristóteles por ser muy específica y completa: «Corresponde a la sabiduría o prudencia el deliberar, el juzgar los bienes y los males y todas aquellas cosas que en la vida hay que desear o hay que evitar, le corresponde el emplear dignamente todos los bienes disponibles, el conducirse de forma recta en sociedad, el prestar atención a las ocasiones debidas, el utilizar el lenguaje y la acción de una manera sagaz e inteligente, el tener un conocimiento hondo de todas las cosas que son útiles». Arist. *vv* 4, 1250 a 30-40. Además, Aristóteles define la prudencia en más partes de su obra como, por ejemplo: Arist. *EN* 6, 5, 1140a 25; Arist. *EN* 6, 12, 1144a 5 y Arist. *EN* 6, 5, 1140b, entre otras.

2. Pl. *Phlb.* 2, 8, 28d-30a.

3. Arist. *EN* 6, 8, 1141b 25. Aristóteles profundiza bastante en la cuestión especificando todas las vertientes que atañen a la considerada «prudencia política». Véase Arist. *EN* VI, 8, 1141b 20-30.

4. Pl. *R.* 6, 428d.

5. Arist. *EN* 6, 5, 1140b 5.

6. Véase Cic. *rep.* 2, 39; 2, 45; 2, 67; 4, 1; 4, 3; 6, 1.

7. Cic. *rep.* 6, 1. Véase YVES LEHMANN: «Prudentia chez les penseurs romains. Essai d'investigation philosophique et morale», en LUIGI DE POLI (COOR.): *La Représentation de la Prudence*, col. Chroniques Italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, París, 1999, pp. 13-14. Además, Cicerón consideró la prudencia como la primera de las cualidades que ha de poseer todo ciudadano. Véase Cic. *rep.* 5, 10.

8. MACR. *somn.* 1, 8, 7.

la aportación más relevante al respecto llegó siglos después de la mano de santo Tomás de Aquino.⁹

Ya en la Edad Media, las virtudes acompañaron a los diferentes gobernantes, tanto religiosos como civiles, en sus sepulcros¹⁰ y espacios de trabajo (ayuntamientos, palacios, iglesias...), reforzando la honrada imagen de dichos personajes.¹¹ Esta idea de la figura del gobernante como figura pública y la importancia de la tradición cristiana nos explican el valor que cobra la asociación de las virtudes con la persona, el mito y la imagen política de aquel. Por estos motivos, en los siglos siguientes tuvo lugar una notable interacción entre la imagen del gobernante y la prudencia, portando esta últimos atributos propios del gobierno, como son el cetro, la corona o, incluso, adquiriendo una imagen guerrera. Además, dichos aspectos visuales son consecuencia de las reflexiones de santo Tomás de Aquino, quien, dentro de las partes esenciales o especies de la prudencia en cuanto al Estado, distinguió la «prudencia gubernativa» y la «prudencia militar».

1. PRUDENCIA GUBERNATIVA

La prudencia, al ser una virtud moral, implica un ámbito público y social, acerca de lo cual santo Tomás explica que «la prudencia, orientada al bien común, se llama “prudencia política”, de modo que hay la misma relación entre la prudencia pura y simplemente tal y la virtud moral que entre la prudencia política y la justicia legal»,¹² se trata de «la prudencia política, que versará acerca del bien común de la ciudad o de la nación».¹³ Por lo tanto, esta virtud se considera política y en relación con el gobernante por aplicarse a favor del bien común: «esta se llama prudencia en su razón común de prudencia, por ser recta dirección de las acciones, y es llamada política por su orden al bien común».¹⁴ De este modo, se estableció una asociación directa de esta con el acto de gobernar y, consecuentemente, con el gobernante y con el ciudadano. En consecuencia, la prudencia, al responder a su vertiente social, es parte del

9. Santo Tomás de Aquino define la prudencia: «La prudencia es, por tanto, sabiduría acerca de las cosas humanas: no sabiduría absoluta, por no versar sobre la causa altísima absoluta, puesto que trata del bien humano, y el hombre no es lo mejor de todo lo que existe. Por eso, con razón se dice allí que la prudencia es “sabiduría en el hombre”, pero no la sabiduría en absoluto». S.Th. [40934] II^a-IIae q. 47 a. 2 ad 1.

10. Cabe recordar que, la presencia de las virtudes cardinales en los monumentos funerarios se remonta hasta el siglo XI en Francia, aunque adquirió mayor popularidad a partir del siglo XIV en Italia, extendiéndose de nuevo por Francia y España en los siglos XV y XVI.

11. La idea de un «príncipe virtuoso» constituye la formulación en clave racional de las anteriores determinaciones de la figura del gobernante desde puntos de vista religiosos y civiles suponiendo la culminación del proceso idealizador de una imagen mítica del príncipe cristiano.

12. S.Th. [40998] II^a-IIae q. 47 a. 10 ad 1.

13. S.Th. [41005] II^a-IIae q. 47 a. 11 co.

14. S.Th. [41006] II^a-IIae q. 47 a. 11 ad 1. Además, santo Tomás explicó más ampliamente dicha relación en S.Th. [41013] II^a-IIae q. 47 a. 12 co.

bien común.¹⁵ Mediante estos argumentos y reflexiones que la relacionan con el gobernante, santo Tomás llega a la conclusión de que: «La función principal del prudente es aconsejar bien».¹⁶ Con todo ello, la virtud de la prudencia es propia de cualquier ciudadano, pero sobre todo de cualquier gobernante, con el fin de guiarse bien en el camino de la vida tomando las decisiones correctas, fruto de una buena elección basada en la razón y a partir de las cuales se podrá dar un buen consejo.¹⁷

También en el pensamiento político de Alfonso X se puede encontrar uno de los ejemplos medievales más significativos del fuerte vínculo establecido entre el poder y la sabiduría, y este aspecto se puede analizar a partir de dos nociones distintas, aunque complementarias, de esta última.¹⁸ La primera comprende la sabiduría como capacidad de discernimiento entre lo «correcto» y lo «incorrecto», relacionándose con la virtud de la prudencia¹⁹ y con la propia función real del ejercicio político y de la administración de la justicia. A partir de esta concepción se formuló la idea de que un gobernante justo y sabio es aquel que prudentemente reflexiona sobre las decisiones que debe tomar, evitando actuar de modo impulsivo.²⁰ Rucquoi explica claramente las funciones que permite la posesión de la sabiduría:

Saber de los saberes, la Sabiduría divina permite a quien la posee “ordenar los pueblos”, “someter las naciones de las gentes”, “ser rey y juez” y, además, conocer los secretos de la tierra y de los elementos, de los tiempos y de las estrellas y hasta de las cosas más ocultas y desconocidas de los hombres.²¹

Pero, en el Título V de la *Segunda Partida*, Alfonso X define, en primer lugar, las tres virtudes teologales seguidas de la función de las virtudes cardinales.

15. «Ahora bien, siendo propio de la prudencia emitir los actos de consejo, deliberación o consejo, juicio e imperio respecto de los medios con los que se llega al fin debido, es claro que no solo se extiende al bien particular de un solo hombre, sino al bien común de la multitud». S.Th. [40997] II^a-IIae q. 47 a. 10 co.

16. S.Th. [41019] II^a-IIae q. 47 a. 13 arg. 3.

17. En los *Proverbios* la misma sabiduría afirma dichas relaciones entre conceptos: «Yo, la Sabiduría, habito con la prudencia, yo he inventado la ciencia de la reflexión. [...] Míos son el consejo y la habilidad, yo soy la inteligencia, mía es la fuerza. Por mí los reyes reinan y los magistrados administran la justicia. Por mí los príncipes gobiernan y los magnates, todos los jueces justos». Pr 8,12,14-16.

18. MARINA KLEINE: «La virtud de la prudencia y la sabiduría regia en el pensamiento político de Alfonso X el Sabio», en *Res publica: revista de filosofía política*, Universidad de Murcia, Murcia, 2007, p. 223.

19. Cabe mencionar que en la Antigüedad la prudencia y la sabiduría se empleaban como sinónimos, aunque Aristóteles especificó que la prudencia se diferencia de la sabiduría por ser una virtud activa en Arist, *EN VI*, 5, 1140b 5. En el caso de Alfonso X, vemos cómo esta función selectiva de la prudencia se considera un tipo de sabiduría, tal y como lo había planteado Aristóteles. Dicha sinonimia se mantuvo en la época medieval, siendo incluso completado el elenco de las virtudes cardinales con la sabiduría ocupando el lugar de la prudencia. Santo Tomás explica esta relación en S.Th. [40934] II^a-IIae q. 47 a. 2 ad 1.

20. KLEINE: *La virtud de la prudencia*, p. 223.

21. ADELIN RUCQUOI: «De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España», en *Temas medievales*, Programa de Investigaciones Medievales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, 1995, p. 177.

nales, empezando por la prudencia, a la que llama «cordura».²² Aunque identificada con una de sus partes,²³ la importancia de la prudencia –así como de las otras virtudes– en el ejercicio político propició la creación de numerosos «espejos de príncipes» a partir del siglo XIII es decir, de una literatura didáctica compuesta por los príncipes para su educación.²⁴ Frère Laurent d'Orleans, por encargo del rey de Francia Felipe III (1245-1285) presentó, en el *Somme le Roi*, un pensamiento instructivo moral y religioso semejante al de Hugo de San Víctor. Sin embargo, al igual que Alfonso X, al enumerar las virtudes indicó que a «la premiere prudence» le corresponde la función de gobernar.²⁵ Cabe destacar que la mayoría de los textos de los «espejos de príncipe», escritos por grandes retóricos, siguen la tradición aristotélica de una prudencia constituida por un saber experimental.²⁶ Por su lado, Nicole Oresme (s. XIV), en su comentario de *La política* de Aristóteles, puso en evidencia que la prudencia es principal en la vida activa y práctica, considerando que la sabiduría no es suficiente para gobernar sino que es necesaria la prudencia debido a su ver-

22. «Cordura es la primera de las otras quatro virtudes, [...] que ha el Rey mucho menester, para biuir en este mundo bien derechamente. Ca esta faze ver las cosas, e judgarlas ciertamente, segund son, e pueden ser, e obrar en ellas, como deue, e non rebatosamente». ALFONSO, REY DE CASTILLA: *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Benito Monfort, Valencia, 1767, fol. 4v. Disponible en *Biblioteca Virtual de Pensamiento Político Hispánico Saavedra Fajardo. Partida II*, Título v, Ley VIII.

23. Los diferentes filósofos han considerado que la prudencia se divide en otras Virtudes (denominadas partes) que la componen. Véase Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40; *Cic. inv.* 2, 53, 160; *MACR. somn.* 1, 8, 7; *AVG. octo quaest.* 31; Hugo de san Víctor *Summa Sententiarum*, III (PL 176, 114); S.Th. [41055] II^a-IIae q. 48 co.; BONO GIAMBONI: *Il libro de' vizì e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizì*, G. Einaudi, Turín, 1968, p. 5; SAN ALBERTO MAGNO, *Commentarii in librum Boethii "De Divisione"*, tr. 4, c.1, pp. 74-75; BOETH. *divis.* (ML 64,888); FRANCISCO DE IMPERIAL: *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, pp. 107-112; JUAN DE MENA: «Coplas que fizo el famoso Juan de Mena contra los pecados mortales», en RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSCH: *Cancionero castellano del siglo XV*, Bailly Bailliére, Madrid, 1912, p. 147; FRANCISCO DE GUZMÁN: *Triumphos morales*, Casa de Andrés, Alcalá de Henares, 1565, fol. 70r. Si agrupamos las diferentes divisiones consideradas obtenemos que las partes de la prudencia son: memoria, providencia/previsión, inteligencia, intelecto, razón, circunspección, docilidad, precaución/cautela, consejo, experiencia, temor de Dios, sagacidad, deliberación, elección, entendimiento, conocimiento y buena medida.

24. MYRIAM CHOPIN-PAGOTTO: «La prudence dans les Miroirs du prince», en LUIGI DE POLI (coord.): *La Représentation de la Prudence*, col. Chroniques Italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, París, 1999, p. 87.

25. «Esta prudencia tiene tres oficios. Para esta virtud todo lo que el hombre hace, dice o piensa, todo lo que él ordena, dirige y gobierna, es para conseguir la repercusión más correcta». FRÈRE LAURENT: *Le somme le roi*, Paillart, París, 2007, pp. 233-234.

26. NATHALIE DAUVOIS: «Prudence et politique chez les grands rhétoriciens: Janus Bifrons», en EVELYNE BERRIOT-SALVATORE, CATHERINE PASCAL y FRANÇOIS ROUDAUT (dir.), *La vertu de prudence: entre Moyen Âge et âge classique*, Classiques Garnier, París, 2012, p. 56. Sin embargo, fue Petrus de Alvernia quien marcó la diferencia en esta concepción política de la prudencia, ya que solo la concibe como la virtud del buen hombre y nunca la del ciudadano. Véase MARCO TOSTE: «Virtue and the City: The Virtues of the Ruler and the Citizen in the Medieval Reception of Aristotle's Politics», en ISTVÁN P. BEJCZY y CARY J. NEDERMAN (eds.), *Princely virtues in the Middle Ages, 1200-1500*, Brepols, Turnhout, Abingdon, 2007, p. 89. Parece que Petrus de Alvernia entendía que la virtud del buen ciudadano es un tipo de prudencia, ya que los actos del ciudadano son actos prudentes, pero no la llama prudencia en sí, reservando dicha denominación para el buen hombre. Véase MICHIEL VERWEIJ: «Princely Virtues or Virtues for Princes?», en ISTVÁN P. BEJCZY y CARY J. NEDERMAN (eds.), *Princely virtues in the Middle Ages, 1200-1500*, Brepols, Turnhout, Abingdon, 2007, p. 69.

tiente práctica y política.²⁷ Sin embargo, la sustitución de esta por la sabiduría fue predominante en muchos casos, como en la *Ética de Aristóteles*, atribuida al maestro de la coronación de Carlos VI. En esta obra, la prudencia es la única del grupo particularmente asociada con las calificaciones y conducta del gobernante ideal, pero desde Carlos VI fue conocida como sabiduría, aunque a su vez se identificaba con la representación de la prudencia.²⁸ La conjunción del uso de la prudencia y la sabiduría, y su importancia en el gobierno, tienen lugar en el *Épître d'Othea* de Cristina de Pizan (1364-1430),²⁹ donde se expone el arquetipo de soberano ideal evocando a la prudencia como la cualidad esencial del buen gobernante. Dentro de este discurso ideológico, encontramos una fuerte influencia del pensamiento aristotélico proveniente de sus *Éticas*.³⁰ Incluso dentro de la obra de Pizán se explica dicha influencia de la Antigüedad: «En nuestro tiempo, nosotros los cristianos, alumbrados por la gracia divina, somos capaces de restaurar a la moral las opiniones de los antiguos, y con este propósito, pueden componerse unas excelentes alegorías». ³¹ La protagonista de la obra es Otea, la cual se define así: «Por “Othea” entendemos la virtud de prudencia y de sabiduría, que le adornaban. Y como las cuatro virtudes cardinales son necesarias para el buen gobierno, lo discutiremos en las siguientes líneas». ³² A partir de estas premisas, se desarrolla una histórica alegórica entorno a las virtudes que representa a la diosa en relación con el ejercicio del gobierno: «Como la prudencia y la sabiduría son madre y arquitecto de todas las virtudes, sin las cuales no se puede gobernar a las demás, es necesario que la prudencia adorne el espíritu caballeresco». ³³

Todo este pensamiento en torno al gobernante y sus cualidades también quedó patente en las narraciones en las que las mismas virtudes intervienen. Este es el caso del *Cancionero de Baena* –donde se recogen una serie de composiciones dedicadas al nacimiento de Juan II en Toro el 6 de marzo de 1405– y *El dezir a las syete virtudes* de Francisco Imperial –en el que se expone cómo al dar a luz la reina ante ella se aparecen ocho doncellas que representan las virtudes–. En la obra de Imperial, el cosmos se presenta a saludar al recién nacido futuro monarca, junto a los planetas, cada uno de ellos acompañado por una virtud. En primer lugar, Saturno comienza indicándole una serie de modelos clásicos de conducta y programas de grandeza, entregándole con ello la

27. CHOPIN-PAGOTTO: *La prudence*, p. 93.

28. CLAIRE RICHTER: *Imaging Aristotle: verbal and visual representation in fourteenth-century France*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 119.

29. Existen precedentes carolingios de este género literario como *De institutione regia* de Jonas d'Orléans (s. IX) y *De regis persona et Regio ministerio* de Hinemar de Reims. Véase CHOPIN-PAGOTTO: *La prudence*, p. 88.

30. CHOPIN-PAGOTTO: *La prudence*, pp. 87-89.

31. CRISTINA DE PIZÁN: *La rosa y el príncipe: voz poética y voz política en las «Epístolas»*, Gredos, Madrid, 2005, p. 98.

32. *Ibid.*

33. PIZÁN: *La rosa y el príncipe*, p. 100.

prudencia: «E dóle a prudencia, esta mi doncella, / por su Mayordoma mayor, e con ella / será sin dubda mejor obrador».³⁴ También Fray Íñigo de Mendoza, en su *Vita Christi*, describió la prudencia como la virtud que debe acompañar al gobernante:

Quien con esta maestría / bien desuia / lo sano de lo doliente, / mereseçe, pues es prudente, / ciertamente / que tenga renta por guía; / de quien rige poliçia / yo diría / ques la prudencia su espejo, / por lo qual los del conçejo / al tiempo viejo / ordeno por compañía / ala real señoría.³⁵

Es imprescindible que en los «espejos de príncipes» que continúan en estos siglos, se mencione la necesidad de la prudencia, por lo que Erasmo de Rotterdam escribió, en su *Educación de un príncipe cristiano* (1516), que entiende como «virtudes del príncipe» los atributos propios de un gran legislador, pero situado en un pueblo ordenado, pacífico, donde reina la prudencia,³⁶ ya que la posesión y el gobierno de estas virtudes garantizará la estabilidad del pueblo. Por otra parte, Maquiavelo diseñó un «príncipe» con virtudes apropiadas para una situación excepcional,³⁷ entre las cuales incluye de manera preeminente la prudencia: «es necesario a lo menos que tenga el príncipe bastante prudencia para preservarse de aquellos vicios y defectos que pudieran perderle»,³⁸ pues las virtudes maquiavelianas son básicamente las de los clásicos, las virtudes antiguas: poder, magnificencia, prudencia, austeridad, vigor y disciplina. Además, considera que «los fundadores del estado mezclan clemencia y crueldad, vigor y generosidad, prudencia y audacia».³⁹ Del mismo modo, Maquiavelo puso en relación la prudencia con el consejo –una de sus partes–, por lo que explica: «de donde concluyo: que los consejos buenos, vengan de donde vengan, no son debidos sino a la prudencia del Príncipe, y que la prudencia del Príncipe no es sino el fruto de los buenos consejos»⁴⁰. No obstante, añade que esta virtud no puede aparentarse, pues solo los príncipes sabios pueden recibir sabios consejos. Es decir, que rodearse de buenos ministros, escucharlos y aceptar sus buenos consejos no es un medio de cubrir las deficiencias de un príncipe, sino la mejor prueba de la sabiduría y *virtù* de este.⁴¹ Asimismo,

34. Citado por JULIO VÉLEZ-SAINZ: «La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II)», en *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 2008, pp. 67-68.

35. FRAY ÍÑIGO DE MENDOZA: «Vita Christi techo por coplas por frey Yñigo de Mendoca a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena», en RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSCH: *Cancionero castellano del siglo XV*, Bailly Bailliére, Madrid, 1912, p. 78.

36. JOSÉ MANUEL BERMUDO: *Maquiavelo, consejero de príncipes*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994, p. 82.

37. BERMUDO: *Maquiavelo*, p. 82.

38. NICOLÁS MAQUIAVELO: *El príncipe (Comentado por Napoleón Bonaparte)*, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1968, p. 168.

39. BERMUDO: *Maquiavelo*, pp. 90-95.

40. MAQUIAVELO: *El príncipe (comentado)*, p. 198.

41. BERMUDO: *Maquiavelo*, p. 241.

para Maquiavelo es necesario por encima de todo que el rey sea prudente para evitar que lo acusen de los vicios que puedan arrebatarse el Estado.⁴² Aunque Maquiavelo defiende que existen vicios que en realidad son buenos y virtudes que se convierten en vicios, ahí es donde se produce el paso de la concepción de virtud medieval a la concepción maquiavélica de la *virtù* política.⁴³ Podemos decir que la prudencia será una de las cualidades que más se tengan en cuenta para un soberano a lo largo de la época moderna, ya que este debe ser capaz de actuar con reflexión y precaución.

Por lo tanto, la prudencia será la encargada de dirigir el resto de virtudes y la propia del gobernante por excelencia,⁴⁴ motivo por el cual en *El gran carro triunfal de Maximiliano I*, la alegoría que dirige a uno de los caballos que se posicionan en primer lugar es la experiencia (virtud base de la prudencia), ya que gracias a su bagaje es la más indicada para conducir al monarca, al contar con práctica suficiente para no incurrir en los mismos errores que en un pasado pudo cometer. Estas serán las claves de la nueva construcción en la que primó el saber actuar con cautela, calma y tranquilidad, pero a la vez de manera audaz y rápida cuando fuese necesario para solucionar los problemas. Por su parte, Sepúlveda (1490-1573), en *De regno*, expresa que quien desempeñaba el «oficio» de gobernante se entendía firmemente asentado sobre la prudencia, considerada como «facultad civil».⁴⁵ Además, sobre esta prudencia puramente «política» se sobreponía otra que constituía el «hábito verdadero».⁴⁶ Atendiendo a estas reflexiones, en las bodas imperiales de Carlos V (1526, Sevilla) se alzaron siete arcos triunfales dedicados a las virtudes, el primero de los cuales se dedicó a la prudencia,⁴⁷ mientras que del segundo se describió: «El segundo arco estaba dedicado a la fortaleza, enseñando que después de la prudencia tiene el segundo lugar en los príncipes la fortaleza».⁴⁸ De este modo, la fortaleza quedaba subordinada a la prudencia, la primera de las virtudes, enfatizando así la dependencia existente entre las virtudes cardinales con el fin de comple-

42. NICOLÁS MAQUIAVELO: *El príncipe*, Edaf, Madrid, 2009, pp. 147-150

43. Maquiavelo modifica la definición y objetivo de la prudencia establecidos anteriormente: «La prudencia humana sirve únicamente para escoger el menos perjudicial de los males conocidos». MAQUIAVELO: *El príncipe*, p. 138

44. JORGE NORBERTO FERRO: «Las virtudes del gobernante en las cuatro crónicas que preceden a la obra del canciller Ayala», en *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, Fundación Francisco Elías de Tejada, Madrid, 1995, 1, p. 50. Aristóteles considera que la experiencia es esencial para la prudencia por lo que los jóvenes, al carecer de la primera, no pueden poseer esta virtud. Véase Arist. *EN VI*, 9, 1142a 15.

45. PABLO FERNÁNDEZ: «Espejo de prudencia», en FRANCISCO J. ROCHA (COOR.): *La monarquía hispánica Felipe II, un monarca y su época: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 1 de junio, 10 de octubre, 1998*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, p. 76.

46. FERNÁNDEZ: *Espejo de prudencia*, p. 76.

47. A. J. MORALES: «Recibimiento y boda de Carlos V en Sevilla», en VV. AA.: *La fiesta en la Europa de Carlos V: [exposición] Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 38.

48. Citado por JUAN CARMONA: *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*, Istmo, Madrid, 2002, p. 247.

tar el sentido propio de cada una. Por lo tanto, la prudencia era colocada en primer lugar como la «reina de todas las virtudes», idea que compartieron los tratadistas políticos del siglo XVI.⁴⁹ Ante dicha asociación de la prudencia a la figura del gobernante en vida, no era de extrañar que también se estableciera tras la muerte de este. Por esta razón, en el túmulo que se erigió en los funerales de Carlos V en Valladolid (1559) encontramos que «los pedestales del cuadrado, con las columnas, eran dedicados a las cuatro virtudes cardinales», las cuales se relacionan con los hechos heroicos de su carrera militar y política. La prudencia se une a unos cuadros que «representaban aquella prudencia y ciencia militar, de que usó el Emperador con tal celeridad qual nunca tuvo Iulio César, en ayuntar tan poderoso ejército [...] con el qual hizo retirar al gran Turco que venía sobre Viena», siendo continuada por las otras virtudes, a las que siempre anteceden.⁵⁰ Según Calvete de Estrella, la prudencia, así como las otras virtudes contribuían a definir más nítidamente las características de ese auténtico caballero cristiano.⁵¹ En esas escenas del túmulo se nos enseña cómo, a través del ejercicio de la virtud, el príncipe es capaz de construir la historia y alcanzar la fama, lo que le permite vencer a la muerte. Pero además de acompañarse de las virtudes, los gobernantes se retrataron como personificaciones de estas. Por este motivo, Luisa de Saboya (1476-1531) se hizo retratar acompañada de un gran compás y un ciervo, emblemas de la medida⁵² y prudencia⁵³ de sus actos (ca. 1510, París, BNF, ms. 12247) (fig. 1). Igualmente, la reina Elizabeth fue retratada sosteniendo un cedazo (atribuido a George Gower, 1579, Colección privada) (fig. 2), signo del discernimiento⁵⁴ que caracteriza a la prudencia.⁵⁵ Por lo tanto, la preocupación de los gobernantes por lo simbólico denotaba su interés por ser caracterizados por todas esas virtudes a las que se asocian, dando así una imagen de buen gobernante cristiano al ser poseedor de tales cualidades.

49. FERNANDO CHECA: *Carlos V y la imagen del héroe del Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987, p. 177.

50. CHECA: *Carlos V*, p. 268.

51. AA. VV. *La fiesta*, p. 354.

52. «El compás significa orden y medida». CESARE RIPA: *Iconología*, Akal, Madrid, 2007, vol. 2, p. 182.

53. Ripa considera que el ciervo es un animal prudente porque «cuando sus largas y bien dispuestas patas le incitan a la carrera, prudentemente retrasa el grave peso de sus cuernos, así como el peligro de enredarse con ellos entre los bosques y malezas». Igualmente, Ripa considera que «Sirve también a nuestro propósito el rumiar de este animal, asemejándose al discurso y reflexión que preceden a la resolución de las buenas decisiones», características propias de la prudencia. RIPA: *Iconología*, vol. 2, p. 236.

54. El cedazo es atributo de la prudencia durante los siglos XV y XVI en el ámbito de la «nueva visualidad» –propia de la visualidad francesa, aunque se extendió a otros territorios–. Ripa recoge este atributo como propio de la Sabiduría explicando: «otros la representaban con una criba o cedazo, mostrándose con ello aquel efecto de la sabiduría que consiste en distinguir y separar el grano de la paja, o también la buena simiente de la que es mala y perniciosa para las costumbres y acciones de los hombres». RIPA: *Iconología*, vol. 2, p. 282. Sin embargo, cabe tener en cuenta que desde la Antigüedad y a lo largo del medioevo la sabiduría y la prudencia se emplearon como términos sinónimos, lo que repercutió en la imagen de ambas. Véase *Somme le roi*: 1295, París, BMaz, ms. 870-1, fol. 83v; y 1294 París, BNF, Français 938, fol. 69.

55. La reina Elizabeth I se retrató como alegoría de diferentes virtudes en muchas ocasiones. Véase SAMUEL C. CHEW: *The virtues reconciled: an iconographic study*, University of Toronto Press, Toronto, 1947, p. 21.



Fig. 1. FRANÇOIS DEMOULINS, Retrato de Luisa de Saboya como la Prudencia, *Traité des vertus cardinales*, ca. 1510, París, BNF, ms. 12247.



Fig. 2. Atribuido a GEORGE GOWER, *The Red Sieve Portrait of Queen Elizabeth I*, 1579, Colección privada.

La relación directa de esta virtud con el gobernante propició la interacción visual de atributos entre la imagen de ambos, adquiriendo de esta manera la prudencia atributos propios del poder, así como el gobernante se personifica mediante atributos de dicha virtud. Francisco de Guzmán, en sus *Triumphos*

morales (1587), dedicó a la prudencia *Aestas non semper erit, componite nidos* [‘No será siempre verano / tu nido hacer procura, / mientras el verano dura’]. En esta estampa se muestra un carro tirado por dragones alados y conducido por la prudencia, representada como una doncella con corona y cetro.⁵⁶ La prudencia también sostiene un cetro en el baldaquino de la Catedral de Santiago (Pedro del Valle, 1666-1667) y en *La prudence amene la paix et l’abondance* (segundo cuarto del s. XVII, París, ML) de Simon Vouet. Sin embargo, la presencia del cetro como atributo de la prudencia no es muy popular,⁵⁷ sino más bien forma parte de la imagen de la justicia, con la que también comparte la peculiaridad del uso del cetro coronado con un ojo. En la *Allegoria della sapienza e della prudenza* (ca. 1615-1625) de Francesco Rustici la prudencia se acompaña de un cetro rematado con un ojo en el que se enrosca una serpiente. Respecto a la presencia del ojo, Gilles de Rome (1247-1316), en su *De regimine principum* (1277-1279) analizó la prudencia como una virtud esencialmente política, comparándola a un ojo:

La prudencia es como un ojo que permite ver el bien y el fin que se debe seguir, igual que el arquero no puede lanzar correctamente su flecha ni la dirige a su destino si no lo ve, igual que el rey no puede dirigir ni conducir a su pueblo hasta el fin que conviene si él no ve este fin gracias a su prudencia.⁵⁸

Así, Gilles de Rome, concibe la prudencia como el ojo que guía por el buen camino mediante la visión de lo bueno, capacidad que dota al monarca de guiar a su pueblo por un camino de bondad. Esta reflexión se ve representada siglos después con la presencia del ojo en la imagen de la prudencia, bien como un tercer ojo o inserto en el cetro que porta. Por otro lado, Andrés Mendo representa una corona en lugar de un cetro para referirse a la prudencia que debe tener el gobernante, pero añadiendo, asimismo, la explicación sobre el cetro dotado de ojos. En su empresa *Officium regis, officium capitis* [‘Trabajo del rey, trabajo de la cabeza’] Mendo explica:

El más noble sentido de la cabeza es la vista; y el Príncipe ha de ser todo ojos, desvelado en las conveniencias de sus súbditos. [...] En Gerolyphicos [*sic*] ponían los Egypcios el Cetro Real con ojos; denotando, que no podía regir sin ellos a su Reyno, y que la dicha déste consistía en tener un Príncipe prudente.⁵⁹

56. «Vestida de negro la primera / daquellas quatro damas declaradas, / bordados los vestidos a manera / de llamas por el ayre meneadas... / prudencia por Latinos es llamada: / De todas sus hermanas consegera / por ser la más de todas avisada, / sin cuya refulgente disciplina / la más prudente dellas desatina». GUZMÁN: *Triumphos*, fol. 66r.

57. En anteriores estudios ya se ha expuesto la visualización de la prudencia, de la cual destacan como atributos principales el espejo, la serpiente y el aspecto bifaz/trifaz. No obstante, la imagen de esta virtud es muy compleja, plasmada en un tipo iconográfico sujeto a la continuidad y variación de sus atributos a lo largo del tiempo. Véase MARÍA MONTESINOS: «Los fundamentos de la visualidad de la prudencia», en *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Universitat de València, Valencia, pp. 97-114.

58. Citado por CHOPIN-PAGOTTO: *La prudence*, p. 93.

59. ANDRÉS MENDO: *Príncipe perfecto y ministros aivstados*, Horacio Boissat y George Remevs, Lyon, 1662, p. 47.

Con un fin semejante, Saavedra, en su empresa *Fide et diiffide*, [‘Confía y desconfía’], representó ojos y manos haciendo referencia a la prudencia que debe tener el gobernante antes de realizar acuerdos para no ser engañado: «Ninguna cosa mejor ni más provechosa a los mortales que la prudente difidencia. [...] El príncipe que se fiare de pocos gobernará mejor su Estado. [...] Y, cuando para su confirmación diere la mano, sea mano con ojos, primero mire bien lo que hace». ⁶⁰ Por su parte, Juan de Borja representa un trono en la empresa *Virum ostendunt*, poniendo en relación, de nuevo, la virtud de la prudencia con el acto de gobernar: «La mayor prueba, que puede a ver, para conocer el valor, y la prudencia, que un hombre tiene, es, el entregarle un cargo, ò, un Gobierno». ⁶¹ Sin embargo, Borja no solo emplea objetos propios del gobierno como imagen de este, ya que en la empresa *Vi frangitur, obsequio flectitur* [‘Con fuerza se rompe; con maña, o blandura se dobla’] hace referencia a la prudencia como virtud del gobernante representando unas ramas que no se doblan:

Por lo contrario los valerosos, prudentes y bien acondicionados, les parece que seguir el medio es lo más acertado. [...] Porque de la misma manera que el que por fuerza, y sin otro término, quisiere gobernar y tratar negocios, será temido pero no amado, y siendo violento no será perpetuo su gobierno, así por lo contrario, el que con prudencia, y blandura goberna, y tratare juntando la fuerza de hazer justicia a la blandura y maña en el modo de hacerla, sin romper, doblará a los ánimos de los que goberna, obligándoleo a hacer por amor y respeto lo que por solo rigor no harían. ⁶²

De este modo, Juan de Borja explica mediante esta metáfora visual la necesidad de la prudencia en los actos del gobernante. Asimismo, Sambucus creó un emblema para referirse a la necesidad de los príncipes de confiar en ministros debidamente templados y prudentes, ⁶³ el cual lleva por mote *Prudentibus ministris utendum* [‘servirse de los servidores prudentes’]. Igualmente, Horapolo, en sus *Hyeroglyphica* (1505), representa a la prudencia en relación con el gobernante en varios jeroglíficos, como es el caso de *Rey guardián*, en el que hace referencia al rey vigilante como gobernante prudente. ⁶⁴

Sin embargo, la prudencia asociada al gobernante no siempre lleva atributos propios de la realeza, como ocurre en un arco triunfal que fue alzado en Lille en honor de Felipe II sobre el que Calvete de la Estrella describe: «la prudencia, sentada debaxo de un dosel de terciopelo carmesí, [...] tenía un compás en la

60. DIEGO DE SAAVEDRA: *Idea de vn príncipe político christiano*, Francisco Ciprés, Valencia, 1675, p. 37.

61. JUAN DE BORJA: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680, fol. 266.

62. BORJA: *Empresas*, p. 22.

63. JOHANNES SAMBUCUS: *Emblemata, cum aliquot numis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tirnaviensis Pannonii*, Amberes, 1564, p. 238.

64. HORAPOLO: *Hyeroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p. 197.

mano y en medio del architrabe esta letra: PRVDENTIA VESTRA GVBERNATVR ORBIS TERRARVM. *Por vuestra prudencia es gobernado el mundo*.⁶⁵ Así es como la prudencia se alza como principal virtud del gobernante, representándose incluso a su lado, como su fiel consejera y guía: «Estava la prudencia al lado derecho del Príncipe, que era una doncella ricamente vestida y decía: ME DVCE TVTVS COELVM FAMA REBVSQVE GESTIS AEQVABIS. *Siendo yo vuestra guía, seguro llegaréys al cielo con gran fama y hechos esclarecidos*». ⁶⁶ Ante dicha relación tuvo lugar la interacción de atributos entre la imagen del gobernante y la de la prudencia. La serpiente, bautizada como prudente según las palabras de san Mateo,⁶⁷ personifica al propio gobernante en el jeroglífico de Horapolo que tiene por lema *Rey muy poderoso*. En este jeroglífico se representa una serpiente enroscada con el nombre del rey (Apis) entre la espiral que forma su cuerpo, imagen casi idéntica a la que Jean Baudoin presenta bajo el lema *Des mauvais conseils; et que ceux qui les donnent s'en trouvent mal*⁶⁸ (fig. 3). De este modo, la serpiente se expresa como imagen del rey que domina el mundo desde su prudencia, haciendo referencia a esta como virtud del gobernante,⁶⁹ como bien muestra una estampa de la obra de Marciano Marcello *Pompe fvnebri dell'vniverso: nella morte di Filippo Quarto il grande re delle Spagne*.⁷⁰ También en la empresa 28 de Diego de Saavedra, *Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur* [‘Las que son, las que fueron, las que traerá la fortuna’],⁷¹ presenta una *pictura* en la que la el gobernante prudente se visualiza tal y como se expone:

Todos estos tiempos significa esta empresa en la serpiente, símbolo de la prudencia, revuelta al ceptro sobre el reloj de arena, que es el tiempo presente que corre, mirándose en los dos espejos del tiempo pasado y del futuro... Todos tres tiempos son espejo del gobierno, donde, notando las manchas y defectos pasados y presentes, se pule y hermosea, ayudándose de las experiencias propias y adquiridas.⁷²

65. JUAN CRISTÓBAL CALVETE DE LA ESTRELLA: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Phelippe*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, p. 247.

66. CALVETE DE LA ESTRELLA: *El felicísimo*, p. 254.

67. «Sed, pues, prudentes como las serpientes, y sencillos como las palomas» (Mateo,10,16). La prudencia es cautelosa como la serpiente ya que, como ella, se desliza sobre la tierra sin hacer ruido, así como va con precaución sobre el terreno dificultoso, como bien expone la patrística al comentar el evangelio de san Mateo. Véase TERT. adv. Val. 2 (PL 2,544); AVG. doct. christ. 3,25 (PL 34,79); AVG. serm. 64,1-2 (PL 38,425-426); GREG. M. epist. 13,40 (PL 77,765); HIER. in psalm. 83 (PL 26,1074).

68. JEAN BAUDOIN: *Recueil d'emblèmes*, Jean Baptiste Loyson, París, 1659, vol. 2, p. 59.

69. HORAPOLO: *Hyeroglyphica*, p. 193.

70. *His dvcibvs princeps celebraberis ore virorv illa homines beat haec sideribvs sq locat*, Antonio Tempesta, 1590.

71. Saavedra toma la misma fuente que Sebastián de Covarrubias en el emblema (VIRG. Gramm., *Georgicas*, 4, 393) en el emblema que lleva el mismo título, aunque ambos autores lo visualizan de distinto modo.

72. SAAVEDRA: *Idea de vn príncipe*, p. 172.

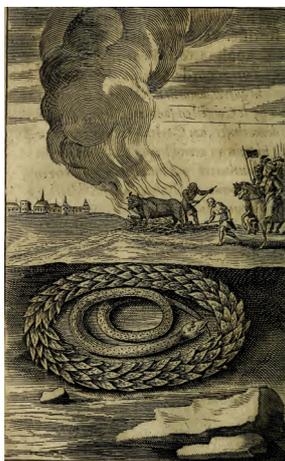


Fig. 3. JEAN BAUDOIN, «Des mauvais conseils; et que ceux qui les donnent s'en trouvent mal», *Recueil d'emblèmes*, 1685.

La empresa alude a la educación del futuro rey en la virtud de la prudencia,⁷³ haciéndole reflexionar sobre el paso del tiempo, así como destacando que para actuar prudentemente en el presente debe valorar lo pasado y las consecuencias que puede traer el futuro, razón por la cual también aparece un reloj de arena.⁷⁴ Casi idéntica es la imagen que presenta Jean Baudoïn en *Des princes en general et des qualitez qui les rendent considerables* (1685),⁷⁵ donde, aunque sin serpiente, un cetro se sitúa entre dos espejos que muestran su reflejo (fig. 4). Baudoïn explica que el cetro es el príncipe, como en el emblema de Saavedra, quien tiene que tener en cuenta el pasado para obrar bien en el futuro y, por lo tanto, dejarse guiar por la prudencia.⁷⁶ Pero no es el único emblema que Baudoïn dedicó a dicha relación. Bajo el mote *De la necessite du Conseil, et que la Prudence y doit estre jointe* (fig. 5), Baudoïn representó a la prudencia sosteniendo un cetro y una espada en la que se enrosca una serpiente, explicando al respecto: «Cette Reyne qui tient des deux mains vn Sceptre & vne Espée, où est enlace vn Serpent couronné, nous enseigne que le Conseil, & la Prudence produisent de merueilleux effets, quan l'vn & l'autre agissent ensemble».⁷⁷ Así, bajo la práctica de la prudencia y el consejo tendrá lugar un buen gobierno.

73. LUÍS VIVES FERRÁNDIZ: *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Encuentro, Madrid, 2011, pp. 95-96.

74. Véase MARÍA DEL CARMEN GARCÍA: «El símbolo del espejo en la obra de Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político christiano representada en cien emblemas», en JOSÉ MIGUEL MORALES, REYES ESCALERA y FRANCISCO J. TALAVERA (coors.): *Confluencia de la imagen y la palabra*, Universitat de València, València, 2015, p. 230.

75. BAUDOIN: *Recueil d'emblèmes*, vol. 1, p. 283.

76. Los estados del tiempo son una de las características esenciales en la práctica de la prudencia, lo que se representa en la imagen de esta virtud de diversos modos, como ya se ha estudiado. Véase MARÍA MONTESINOS: «El tiempo en la visualidad de la prudencia», en BLANCA BALLESTER, ANTONIO BERNAT i JOHN J. CULL (eds.): *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2017, pp. 505-516.

77. BAUDOIN: *Recueil d'emblèmes*, vol. 2, p. 291.

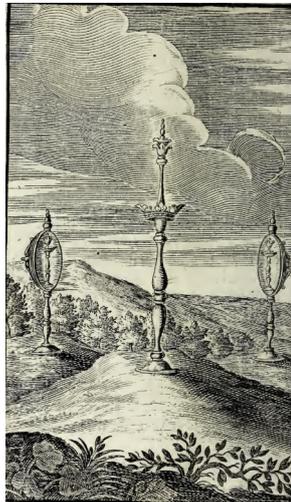


Fig. 4. JEAN BAUDOIN, «Des princes en general et des qualitez qui les rendent considerables», *Recueil d'emblèmes*, 1685.



Fig. 5. JEAN BAUDOIN, «De la necessite du Conseil, et que la Prudence y doit estre jointe», *Recueil d'emblèmes*, 1685.

Desde Tirso de Molina, «Del cielo santo imagino / de mi madre la prudencia / con que el reino gobernó»,⁷⁸ hasta John Austin con su poema *Hymn* (1668), «PRUDENCE governed all the rest; / Prudence made us still apply / What was fittest, what was best / To advance great CHARITY»,⁷⁹ son inconta-

78. TIRSO DE MOLINA: *La prudencia en la mujer*, p. 54, en: www.librodot.com (consultado el 15/01/2019).

79. Citado por GILES FLETCHER: *Christ's Victory and Triumph in Heaven and Earth Over and After Death*, E. P. Dutton, Nueva York, 1888, p. 181.

bles los escritores y obras que tratan la prudencia como la virtud esencial para todo gobierno. Muestra de ello es Fray Luis de Granada, quien explicó dicha relación describiendo imágenes que más tarde se asociarán a la prudencia del gobernante:

Esta virtud, en la vida espiritual, es lo que los ojos al cuerpo, lo que el piloto en el navío, lo que el rey en el reino y lo que el gobernador en el carro, que tiene por oficio llevar las riendas en la mano y guiarlo por donde ha de caminar. Sin esta virtud, la vida espiritual sería toda ciega, desproveída (*sic.*), desconcertada y llena de confusión.⁸⁰

Por este motivo, en ocasiones la presencia de un timón hace referencia a la prudencia. El conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV, se hizo retratar por Rubens rodeado de diferentes alegorías (grabado de Paulus Pontius, 1626, Madrid, MP), entre las cuales aparecen el timón y la bengala, que quieren significar la prudencia del gobernante.⁸¹ Según Barbier,⁸² la prudencia se representa con un timón para guiarse entre los peligros, lo que podemos ver en una escultura de Hans Krumper (1614-1616, Múnich, Residenz) o en la alegoría de la prudencia que acompaña el *Retrato de Gustaaf Willem, barón de Imhoff* (Jan Caspar Philips y Hermanus Besseling, 1742, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-60.084). En el *Sepulcro del cardenal Mazarino* (Antoine Coysevox, 1692, París, ML), la prudencia, además de sostener un timón en su mano derecha, reposa sus pies sobre un globo terráqueo, lo que muestra la necesidad de esta virtud para gobernar el mundo, como también vemos en la *Alegoría de la Felicidad* de Agnolo Bronzino (1564, Florencia, GU) lo representan junto a dicha virtud.

2. PRUDENCIA MILITAR

Los antecedentes mitológicos de la prudencia, encarnados en la imagen de la diosa Atenea/Minerva –que simboliza la guerra justa y prudente–,⁸³ influyeron posteriormente en la representación de esta virtud armada o portando atributos propios de un guerrero. Al respecto, santo Tomás de Aquino, dentro de las partes esenciales o especies de la prudencia en lo que respecta al Estado y al bien común distingue la «prudencia militar», consideración que basa en las fuentes bíblicas:

80. LUÍS DE GRANADA: *Guía de pecadores*, Administración del Apostolado de la Prensa, Madrid, 1906, vol. 1, p. 424.

81. CARMONA: *Iconografía*, p. 232.

82. XAVIER BARBIER: *Orné de 39 planches comprenant 394 dessins par M. Henri Nodet*, Societé de libraire ecclésiastique et religieuse, París, 1898, p. 213.

83. MARÍA CRUZ MARTÍNEZ: *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2010, p. 67.

Está lo que leemos en la Escritura: *Con stratagemas se hace la guerra, y la victoria está en la muchedumbre de los consejos* (Pr 24,6). Pues bien, aconsejar es propio de la prudencia. Luego en asuntos de guerra es sumamente necesaria la especie de prudencia llamada militar.⁸⁴

Más tarde, Cristina de Pizán, en su *Epitre d'Othea*, volvió a los antecedentes mitológicos de la prudencia para explicar su vertiente militar: «Minerva fue una dama muy sabia que inventó el arte de forjar armaduras, cuando, antiguamente, la gente no podía armarse más que con cuero hervido, y por su gran prudencia, la hicieron diosa».⁸⁵ Por un lado, Platón ya entendió la prudencia como una parte de la sabiduría y, por otro, los griegos y romanos concebían a Atenea/Minerva como representación del «pensamiento armado».⁸⁶ Por otra parte, la imagen armada de una virtud corresponde más bien a la fortaleza, lo que santo Tomás también explica: «El ejercicio del arte militar corresponde a la fortaleza; la dirección, empero, a la prudencia, sobre todo tal como se ve en el jefe del ejército».⁸⁷ En todo momento cabe recordar que las virtudes cardinales son conceptos dependientes unos de otros en cuanto a que completan las funciones y actos de las otras, en este caso la prudencia en su vertiente militar completa el ejercicio de la fortaleza. Con este fin, Juan Francisco Villava representa en la empresa que lleva por lema *Hoc insuper addo* ['Además, añadido esto'] un salero, que quiere significar:

Sacrificio sin sal no se admitía / para que entienda el justo, / que aunque en heroicas obras para el cielo, / con abrasado zelo / se ocupe noche y día, / no puede dar a Dios perfecto gusto, / si prudencia le falta. / Porque es virtud tan alta, / que como sal, en todas derramada / les da el sabor, que más a Dios le agrada.⁸⁸

De este modo, Villava ensalza la primacía de la prudencia frente a las otras virtudes a la vez que muestra su dependencia entre ellas: «Porque si la virtud consiste en el medio, y esta elección a de hazer la prudencia, la sal de las virtudes la prudencia es, que las sala, las mide y conserva, para que no se corrompan».⁸⁹ Sin embargo, a pesar de la dependencia entre las virtudes, la esencia de todas ellas es la prudencia: «Por la Sal cosa es común significarse la prudencia, la qual es la suprema de la Virtudes morales, y la que abraça todas [...] donde no ay prudencia, no ay virtud».⁹⁰ A partir de estas premisas,

84. S. Th. [41154] II^a-IIae q. 50 a. 4 s. c.

85. PIZÁN: *La rosa y el príncipe*, p. 103.

86. JEAN-CHRISTIAN TAUTIL: «Prudence, Force et Tempérance dans le décor de la Chambre de la Signature», en LUIGI DE POLI (COOR.): *La Représentation de la Prudence*, col. Chroniques Italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, 1999, p. 110.

87. S.Th. [41158] II^a-IIae q. 50 a. 4 ad 3.

88. JUAN FRANCISCO DE VILLAVA: *Empresas espirituales y morales*, Fernando Díaz de Montoya, Baeza, 1613, parte I, empresa 19, fol. 51r.

89. VILLAVA: *Empresas espirituales*, fol. 51r.

90. *Ibid.*

Rafael representa la prudencia en la Stanza di Constantino de los Palacios Vaticanos como una «Minerva cristiana»⁹¹ que viste yelmo y armadura. Ripa, en su *Iconología*, concibe la prudencia vistiendo un yelmo: «Mujer con yelmo de color dorado que la cabeza le cubre».⁹² Según Barbier,⁹³ esta viste un yelmo con el fin de proteger su cabeza y defenderse contra toda sorpresa, por lo que así se representa en una estampa acompañando al príncipe de Orange (Gerard de Laresse y Johannes Jacobsz van den Aveele, 1672, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-67.810), completando su imagen con el aspecto bifaz, el espejo y la serpiente enroscada a una lanza. También se muestra la prudencia con yelmo y espejo en la estampa *Resultado del pacto federal del memorable día del 14 de julio de 1790* (Jean Henri Alexandre Pernet, 1790, BNF, París, RESERVE FOL-QB-201 (122)), donde aparece junto a Luis XVI, y en una pintura de Franz Georg Hermann (s. XVIII, Stöttwang, San Gordian y San Epimachus). En ocasiones, el yelmo representa a la prudencia sin encontrarse esta personificada, constituyendo el atributo como una alegoría en sí de esta virtud, lo que se complementa con el aspecto bifaz en la estampa de *El comandante Orange comparado con Josué* (1569) de Mathis Zündt (fig. 6).



Fig. 6. MATHIS ZÜNDT, *El comandante Orange comparado con Josué*, 1569, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-79.064.

Igualmente, encontramos casos del mismo gobernante representado como la prudencia portando los atributos que la identifican, como *Felipe de Macedonia como la prudencia* (Tommaso di Andrea Vincidor, ca. 1526-1538, Breda, Onze Lieve Vrouwekerk & Grote Kerk, nördliches Seitenschiff).

91. TAUTIL: *Prudence, Force*, p. 110.

92. RIPA: *Iconología*, vol. 2, p. 234.

93. BARBIER: *Orné de 39 planches*, p. 212.



Fig. 7. H. F. GRAVELOT, C. N. COCHIN y C. E. GAUCHER, *La Prudence, Iconologie par figures...*, 1791.

También Gravelot al representar a la prudencia con aspecto guerrero (fig. 7) explica «Quelquefois aussi l'one donne à la Prudence un casque d'or, ce qui signifie que l'homme prudent siat résister aux embûches de la fraude et de la perfidie».⁹⁴ De este modo, el aspecto guerrero de esta virtud se justifica mediante la significación de sus atributos. Asimismo, Jean Baudoin, bajo el mote *Du Conseil des Princes*⁹⁵ representa a Atenea como alegoría misma del consejo y la prudencia que necesitan los príncipes para gobernar.⁹⁶ Respecto al yelmo, Morales⁹⁷ explica que significa que el hombre prudente sabe resistir los embates del fraude y de la perfidia, los cuales también suelen representarse en la imagen de la prudencia mediante la máscara.⁹⁸ Quizás por este motivo, en una de las estampas de los *Triumphos morales* (fol. 176v) de Francisco de Guzmán es la propia prudencia quien viste a Felipe II con un yelmo (fig. 8),⁹⁹ mientras las otras virtudes cardinales le proporcionan otras prendas. Sin embargo, Guzmán

94. HUBERT F. GRAVELOT, CHARLES N. COCHIN y CHARLES-ETIENNE GAUCHER: *Iconologie par figures*, Latrè Graveur, París, 1791, vol. 4, p. 43.

95. BAUDOIN: *Recueil d'emblèmes*, vol. 2, p. 137.

96. «L'ancienne Fable nous fais acoriure, que Jupiter ayant aspousé Metis, c'est à dire le temps de là qu'elle estoit enceinte; ce qui fut cause qu'il la deuora tout aussi-tost; sans vouloir attendre qu'elle accouchast; si bien que luy mesme deuint gros, & enfanta Pallas, qui par vn merueilleux effet nasquit de son cerueau tout armée». BAUDOIN: *Recueil d'emblèmes*, vol. 2, p. 137.

97. JOSÉ LUÍS MORALES: *Diccionario de términos artísticos*, Edelvives, Zaragoza, 1985, p. 281.

98. Cabe tener en cuenta que las máscaras y anteojos eran usados a finales del siglo xvi para denotar la mentira y el engaño. JOHN B. KNIPPING: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on earth*, B. de Graaf, Nieuwkoop, 1974, p. 20. La máscara constituye un elocuente símbolo del vicio, por lo que Ripa concede este atributo al engaño, la mentira y al ocio. Consecuentemente, su aparición bajo los pies de esta virtud significa el triunfo moral de esta sobre aquel, constituyendo una *psicomaquia*.

99. GUZMÁN: *Triumphos*, fols. 177r y 179v.

no fue el primero en representar a las virtudes cardinales vistiendo a un gobernante, puesto que ya encontramos esa imagen en diferentes manuscritos de *Champion des Dames* (1488, París, BNF, Rés. Ye-27; y 1440, BNF, Français 12476, fol. 8v) de Martin Le Franc.



Fig. 8. FRANCISCO DE GUZMÁN, «Las virtudes y la fama del Rey Felipe II», 1565, *Triumphos morales*.

Por otro lado, en la estampa *Felipe III rodeado de los emblemas del buen gobierno* de la obra de Juan Antonio de Vera y Zúñiga *El enbaxador* (1620, Sevilla), el monarca aparece rodeado por una serie de emblemas relacionados con sus virtudes. Dos figuras proclaman su fama en los dos hemisferios y flaquean una fuente en forma de concha con el lema *Nec Satis*. El rey está representado como guerrero, con armadura, pero su fuerza se apoya, de un lado, en el conocimiento de la doctrina política y de la historia y, de otro, en la prudencia, plasmadas en los tres libros que sirven de base al casco: uno de Philippe de Commines, posiblemente *Les memoires*, el *Gobernador cristiano* de J. Márquez y la *Política cristiana*.¹⁰⁰ En esta imagen guerrera del rey que se asocia a las virtudes como poseedor de las mismas, vemos a esa Minerva armada que representa la guerra desde la sabiduría y la prudencia que la caracterizan, lo que se traduce en esa «prudencia militar» que santo Tomás le atribuye a cualquier gobernante.

100. Biblioteca Nacional (España). Servicio de Dibujos y Grabados, *op. cit.*, p. 205.

3. CONCLUSIONES

Por lo tanto, todas estas apariciones de la prudencia en las entradas del monarca, en sus retratos o en sus monumentos funerarios, trataban de representar las virtudes y valores que tanto se esgrimían en la educación del príncipe y de rechazar aquellos que contravenían dicha educación. De este modo, la actuación del monarca se erigía como modelo de referencia, ilustrando el planteamiento de la nueva prudencia, convirtiéndose en un nuevo paradigma con su virtualidad educativa,¹⁰¹ pues así explica Antonio de Herrera y Tordesillas la asociación entre «monarca» y «prudencia»: «Y assi acabo este gran Monarca con la misma prudencia con que vivio: por lo qual [méritamente] se le dio el atributo de Prudente».¹⁰² Consecuentemente, la vasta presencia de representaciones de la prudencia junto al gobernante, así como la asociación de la virtud a este, denota la importancia de la posesión de dicha virtud por el monarca, como buen gobernante y como buen cristiano. Para ello se muestra junto a él y en continua asociación a sí mismo para recordar lo ideal de su persona para ejercer su cargo a nivel civil y religioso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, REY DE CASTILLA: *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*. Benito Monfort, Valencia, 1767, fol. 4v. Disponible en *Biblioteca Virtual de Pensamiento Político Hispánico Saavedra Fajardo. Partida II*, Título V, Ley VIII.
- BAUDOIN, JEAN: *Recueil d'emblèmes*, Jean Baptiste Loyson, París, 1659.
- BARBIER, XAVIER: *Orné de 39 planches comprenant 394 dessins par M. Henri Nodet*, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, París, 1898.
- BERMUDO, JOSÉ MANUEL: *Maquiavelo, consejero de príncipes*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1994.
- BORJA, JUAN DE: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680.
- CALVETE DE LA ESTRELLA, JUAN CRISTÓBAL: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Philippe*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.
- CARMONA MUELA, JUAN: *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*, Istmo, Madrid, 2002.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: *Carlos V y la imagen del héroe del Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.
- CHEW, SAMUEL C.: *The virtues reconciled: an iconographic study*, University of Toronto Press, Toronto, 1947.
- CHOPIN-PAGOTTO, MYRIAM: «La prudence dans les Miroirs du prince», en LUIGI DE POLI (COOR.): *La Représentation de la Prudence*, col. Chroniques Italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle-París III, París, 1999, pp. 87-98.

101. FERNÁNDEZ ALBALADEJO: *Espejo de prudència*, pp. 73-74.

102. Citado por FERNÁNDEZ ALBALADEJO: *Espejo de prudència*, p. 70

- DAUVOIS, NATHALIE: «Prudence et politique chez les grands rhétoriciens: Janus Bifrons», en EVELYNE BERRIOT-SALVATORE, CATHERINE PASCAL Y FRANÇOIS ROUDAUT (dir.), *La vertu de prudence: entre Moyen Âge et âge classique*, Classiques Garnier, París, 2012, pp. 55-71.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, PABLO: «Espejo de prudencia», en FRANCISCO J. ROCHA (coord.): *La monarquía hispánica Felipe II, un monarca y su época: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 1 de junio, 10 de octubre, 1998*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 91-187.
- FERRO, JORGE NORBERTO: «Las virtudes del gobernante en las cuatro crónicas que preceden a la obra del canciller Ayala», en *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, Fundación Francisco Elías de Tejada, Madrid, 1995, 1, pp. 49-61.
- FLETCHER, GILES: *Christ's Victory and Triumph in Heaven and Earth Over and After Death*, E. P. Dutton, Nueva York, 1888.
- GARCÍA ESTRADÉ, MARÍA DEL CARMEN: «El símbolo del espejo en la obra de Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político christiano representada en cien emblemas», en JOSÉ MIGUEL MORALES, REYES ESCALERA Y FRANCISCO J. TALAVERA (coord.): *Confluencia de la imagen y la palabra*, Universitat de València, València, 2015, pp. 225-240.
- GIAMBONI, BONO: *Il libro de' vizi e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizi*, G. Einaudi, Turín, 1968.
- GRANADA, LUÍS DE: *Guía de pecadores*, Administración del Apostolado de la Prensa, Madrid, 1906, vol. 1.
- GRAVELOT, HUBERT F.; COCHIN, CHARLES N. Y GAUCHER, CHARLES-ÉTIENNE: *Iconologie par figures*, Lattre Graveur, París, 1791, vol. 4.
- GUZMÁN, FRANCISCO DE: *Triumphos morales*, Casa de Andrés, Alcalá de Henares, 1565.
- HORAPOLO: *Hyeroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p. 197.
- IMPERIAL, FRANCISCO DE: *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, pp. 107-112.
- KLEINE, MARINA: «La virtud de la prudencia y la sabiduría regia en el pensamiento político de Alfonso X el Sabio», en *Res Publica: Revista de Filosofía Política*, Universidad de Murcia, Murcia, 2007, pp. 223-240.
- KNIPPING, JOHN B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on earth*, B. de Graaf, Nieuwkoop, 1974.
- LAURENT, FRÈRE: *Le somme le roi*, Paillarr, París, 2007.
- LEHMANN, YVES: «Prudentia chez les penseurs romains. Essai d'investigation philosophique et morale», en LUIGI DE POLI (coord.): *La Représentation de la Prudence*, col. Chroniques Italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle-París III, París, 1999, pp. 13-19.
- MAQUIAVELO, NICOLÁS: *El príncipe*, Edaf, Madrid, 2009.
- : *El príncipe (Comentado por Napoleón Bonaparte)*, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1968.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, MARÍA CRUZ: *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2010.
- MENA, JUAN DE: «Coplas que fizo el famoso Juan de Mena contra los pecados mortales», en RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSCH: *Cancionero castellano del siglo XV*, Bailly Bailliére, Madrid, 1912.
- MENDO, ANDRÉS: *Príncipe perfecto y ministros aivstados*, Horacio Boissat y George Remevs, Lyon, 1662.
- MENDOZA, FRAY ÍNIGO DE: «Vita Christi techo por coplas por frey Yñigo de Mendoca a petición de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena», en RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSCH: *Cancionero castellano del siglo XV*, Bailly Bailliére, Madrid, 1912.
- MOLINA, TIRSO DE: *La prudencia en la mujer*, p. 54, en: www.librodot.com (consultado el 15/01/2019).
- MONTESINOS CASTAÑEDA, MARÍA: «El tiempo en la visualidad de la prudencia», en BLANCA BALLESTER MORELL, ANTONIO BERNAT VISTARINI i JOHN J. CULL (eds.): *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2017, pp. 505-516.

- : «Los fundamentos de la visualidad de la prudencia», *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, Universitat de València, Valencia, pp. 97-114.
- MORALES, JOSÉ LUÍS: *Diccionario de términos artísticos*, Edelvives, Zaragoza, 1985.
- PIZÁN, CRISTINA DE: *La rosa y el príncipe: voz poética y voz política en las „Epístolas“*, Gredos, Madrid, 2005.
- RICHTER SHERMAN, CLAIRE: *Imaging Aristotle: verbal and visual representation in fourteenth-century France*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- RIPA, CESARE: *Iconología*, Akal, Madrid, 2007, vol. 2.
- RUCQUOI, ADELINE: «De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España», en *Temas medievales*, Programa de Investigaciones Medievales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, 1995, p. 163-186.
- SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO DE: *Idea de vn príncipe político christiano*, Francisco Ciprés, Valencia, 1675.
- SAMBUCUS, JOHANNES: *Emblemata, cum aliquot numis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tirnaviensis Pannonii*, Amberes, 1564.
- TAUTIL, JEAN-CHRISTIAN: «Prudence, Force et Tempérance dans le décor de la Chambre de la Signature», en LUIGI DE POLI (coord.): *La Représentation de la Prudence*, col. Chroniques Italiennes, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, París, 1999, p. 99-115.
- TOSTE, MARCO: «Virtue and the City: The Virtues of the Ruler and the Citizen in the Medieval Reception of Aristotle's Politics», en ISTVÁN P. BEJCYZ Y CARY J. NEDERMAN (eds.), *Princely virtues in the Middle Ages, 1200-1500*, Brepols, Turnhout, Abingdon, 2007, pp. 73-99.
- VERWEIJ, MICHEL: «Princely Virtues or Virtues for Princes?», en ISTVÁN P. BEJCYZ Y CARY J. NEDERMAN (eds.), *Princely virtues in the Middle Ages, 1200-1500*, Brepols, Turnhout, Abingdon, 2007, pp. 51-73.
- VÉLEZ-SAINZ, JULIO: «La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II)», en *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 2008, pp. 57-76.
- VILLAVA, JUAN FRANCISCO DE: *Empresas espirituales y morales*, Fernando Díaz de Montoya, Baeza, 1613.
- VIVES-FERRÁNDIZ, LUÍS: *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Encuentro, Madrid, 2011.
- VV. AA.: *La fiesta en la Europa de Carlos V: [exposición] Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

THE ACTION OF THE PUBLIC POWER OVER
THE PRIVATE ONE: RULES ON OVERHANGS AND
BALCONIES IN THE CITY OF VALENCIA DURING
THE AGE OF ENLIGHTENMENT (1707-1796).

LA ACCIÓN DEL PODER PÚBLICO SOBRE
EL PRIVADO: LA NORMATIVA DE SALEDIZOS
Y BALCONES EN LA CIUDAD DE VALENCIA
EN EL SIGLO DE LAS LUCES (1707-1796).

PAOLO PRIVITERA

Recibido: 29/04/2019 Evaluado: 10/05/2019 Aprobado: 15/05/2019

RESUMEN: A pesar de haber sido vedados por los primeros Fueros de Jaime I y por las normas renacentistas castellanas entradas en vigor después del Edicto de la Nueva Planta (1707), todavía a mediados del siglo XVIII saledizos y balcones volados sobre la calle pública representaban un problema para la capital del Turia. Efectivamente, las dimensiones de estos elementos llegaban a veces a imposibilitar el uso de las calles a los transeúntes o a ponerlos en peligro a causa de las pobres condiciones de conservación de las estructuras. Este estudio, basado en fuentes inéditas del Archivo Histórico Municipal de Valencia, relata el desarrollo de los instrumentos legales del poder administrativo de la ciudad de Valencia para contrarrestar una situación de ilegalidad difundida y arraigada con el fin de reubicar el interés público por encima del privado.

Palabras clave: balcones, Valencia, saledizos, Tribunal del Repeso, Archivo Histórico Municipal de Valencia.

ABSTRACT: Banned by the first Privileges of James I and by the Castilian Renaissance rules enforced after the Nueva Planta decrees (1707), still in the middle of the eighteenth century, overhangs and balconies over the public street were a problem for the city of Valencia. Indeed, the dimensions of these elements sometimes made impossible for transients to use the streets or they endangered people because of the poor conditions of those structures' maintenance. This study, based on unpublished sources from the Municipal Historical Archive of Valencia, relates the development of the legal instruments of the administrative power of the city of Valencia to counteract a situation of widespread and entrenched illegality in order to relocate the public interest over the private one.

Key words: balcony, Valencia, cantilevering constructive features, Tribunal del Repeso, Archivo Histórico Municipal de Valencia.

1. INTRODUCCIÓN¹

En la época de dominación árabe hay que considerar que la reglamentación sobre la distribución y posición de los edificios dependía en gran medida del *Muhtasib*, quien básicamente velaba por la convivencia común entre vecinos y, por regla general, se permitían todas las variaciones que no estorbaran a esta, respetando la regla de la *hisba*. Además, desde el comienzo de la conquista cristiana, los territorios árabes ibéricos, debido a la migración masiva hacia zonas más alejadas de la pujante frontera, sufrieron un progresivo aumento de población que facilitó una mayor permisividad de la *hisba* sobre los aspectos de ocupación de los espacios públicos y sobre la proliferación de los elementos volados.²

Evidentemente, el incremento de la densidad habitacional urbana fue aumentando progresivamente a medida que los territorios de los reinos islámicos iban reduciéndose, por lo que se puede imaginar que las ciudades conquistadas durante la primera mitad del siglo XIII estarían mucho menos densificadas que las ciudades del Reino de Granada.

Torres Balbás sostiene que las viviendas de las ciudades hispanomusulmanas anteriores a las últimas décadas del siglo XIII se caracterizaban por la ausencia de vanos abiertos al exterior y, en caso de haberlos, se trataría de va-

1. Este estudio forma parte de la tesis doctoral titulada *El balcón y el mirador en la arquitectura premoderna: el caso de la Valencia intramuros. Estudio histórico compositivo y de cultura material*, defendida en abril de 2015 en la Universitat Politècnica de València. Acerca de algunas elucubraciones del presente texto se quiere agradecer la disponibilidad del Prof. Sergio Emiliano Villamarín Gómez, del Departamento de Derecho Financiero e Historia del Derecho de la Universitat de València.

2. RICARDO ANGUITA CANTERO: *Ordenanza y Policía urbana: los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Universidad de Granada, Granada, 1997, p 36.

nos de pequeñas dimensiones y con una distribución irregular en la fachada. Continúa afirmando que solo a finales del siglo XIII se desarrollaría un nuevo tipo de composición con cuerpos salientes respecto al plano de la fachada para aumentar de una forma admisible el espacio interior de la vivienda.³ Sin embargo, en la Valencia ocupada de 1238, la proliferación de los elementos volados fue puesta en evidencia directamente por el mismo Jaime I, quien, con el fin de permitir la penetración de la luz solar hasta la calzada, obligó a que «nadie pueda hacer casa, habitación, porche, saliente o voladizo sobre camino o plaza pública».⁴

La resignificación que sufrieron las ciudades hispanomusulmanas mediante una activa *damnatio memoriae* de los vestigios de la dominación anterior se dirigió en un primer momento a los voladizos, ordenando su destrucción completa, ya que la reconstrucción de la trama urbana supondría un gasto demasiado elevado y la estrechez de las calles islámicas no se adaptaba al uso de las poblaciones cristianas. Con fecha del 7 de julio de 1501 encontramos la primera Carta Real para el derribo de balcones y ajimeces en la recién ocupada ciudad de Granada, seguida por otra del 29 de Junio de 1503, en la que se puede leer:

Por parte de la dicha cibdad nos fue hecha relación diciendo que las calles desa dicha cibdad de Granada en muchas partes son angostas, è que seria muy útil è provechoso para el bien è procomún de la dicha cibdad è hornato della que los balcones è aximezes de las dichas calles se derrocasen, è nos fue suplicado è pedido por merced vos diésemos licencia è facultad para derrocar los dichos balcones y aximezes, ò que sobrello mandásemos proveer como la nuestra merçed fuese, lo qual visto en el nuestro consejo, fue acordado que deviamos mandar dar esta nuestra carta en la dicha razón, è nos tovimoslo por bien, porque vos mandamos que luego veades lo suso dicho y cerca dello proveays que vos pareciere que se debe proveer, para el bien è procomún e honrato desa dicha cibdad de Granada en los lugares mas públicos è mas nesçesaruis della. ⁵

El problema de los saledizos en la vía pública no se resolvió, empero, durante el siglo XVI. La necesidad del derribo completo y total de los pasadizos, saledizos y balcones en las ciudades del Reino de Castilla se repite en 1530 en una ley de Carlos I con fecha del 28 Junio de 1530, que se encuentra recogida a principios del siglo XIX en la Novísima Recopilación solicitada por Carlos IV.

3. La teoría de Leopoldo Torres Balbás expuesta en su *Ciudades hispanomusulmanas* viene respaldada por AURORA GARCÍA UYARRA; ÁNGEL GONZÁLEZ BENITO y JOSÉ MARÍA JUSTO MORENO: *La casa en España I. Antecedentes*, Cuadernos de la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, Madrid, 1987, nota 8.

4. Libro I, Rubrica II, Fur XXIV recopilado por FRANCISCO TABERNER PASTOR: Valencia entre el ensanche y la reforma interior, Edicions Alfons el Magnanim, Valencia, 1987, p. 23.

5. Archivo Histórico Ciudad de Granada: Libro Primero de Provisiones del Archivo de esta M. N. C. que contiene reales cédulas, pragmáticas y privilegios de S. M. concedidas a Granada, que comprenden desde el año 1490 hasta el 1544, fol. 84 r. *Carta para derribar los ajimeces*, dada en Granada el 7 de Julio de 1501. Recogida en el apéndice documental de RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN: *Tradición y Clasicismo en la Granada del XVI: Arquitectura civil y Urbanismo*, Diputación Provincial, Granada, 1987, Biblioteca de Ensayo n.º 10.

Novísima Recopilación. Libro VII. Título XXXII. De la Policia de los Pueblos.
Don Carlos I y D^a Juana en Madrid à 28 de Junio de 1530.

Prohibicion de balcones, pasadizos y otros edificios que salen de la parede de las casas a las calles.

Mandamos, que agora ni de aquí adelante ninguna ni algunas personas, de qualquier estado ó condicion, preeminencia ó dignidad que sean, no hagan ni labren, ni edifiquen en las calles públicas de las ciudades, villas ni en alguna dellas pasadizos ni saledizos, corredores ni balcones, ni otros edificios algunos que salgan á las calles fuera de la pared era quese hiciere el tal edificio: y de aquí adelante si alguno ó algunos de los pasadizos y balcones, y saledizos y corredores y otros edificios de los suso dichos, que en las calles desas dichas ciudades y villas estan hechos y edificados, se cayeren ó derribaren, ó desbarataren por qualquier manera; mandamos, que los dueños de las casas donde estuvieren hechos, ni los que en ellas moraren, ni otras personas algunas los non puedan tornar hacer ni reedificar, ni renueven ni adoben ni reparen; y quando fueren caidos todos ó qualquier parte dellos, que no lo tornen hacer, ni reedificar ni reparar cosa alguna ni parte dellos, salvo que quede raso é igual con las dichas paredes, que salen á las dichas calles donde estuvieren los tales edificios; por manera que las dichas calles públicas queden exentas sin embargo de ningun pasadizo ni saledizo, ni otro edificio alguno de los sobredichos, y eesen alegres y limpias y claras, y puedan entrar y entren por ellas sol y claridad, y no cesen los dichos provechos; so pena que los que hicieren los sobredichos edificios, y los reedificaren y adobaren, que luego les sean derribados, y por el mismo hecho no los puedan tener ni hacer mas; y demas allende incurran y cayan en pena de diez mil maravedís, la mitad para la nuestra Cámara, y la otra mitad para el acusador. (ley 8. tit. 7. lib. 7. R.).

Sin embargo, aunque con la ley de 1530 quedara completamente prohibido cualquier vuelo desde la fachada de los edificios, la realidad era que los elementos vedados heredados desde la Baja Edad Media se siguieron manteniendo en toda la época moderna sin demoliciones, a menos de casos muy estorbadores. Además, hasta mediados del siglo XVIII se fueron añadiendo nuevos saledizos. Es paradigmático el caso presentado por Tovar Martín en *El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, donde se demuestra la eficacia real de la normativa real sobre los saledizos. En 1763, el Marqués de Montealegre, mayordomo de su majestad, pide permiso para construir un pasadizo. Hacía poco más de dos siglos habían sido absoluta e inequívocamente vedados, por lo cual el duque de Arcos añade al informe parte de la ley de 1530 para recalcar la ilegalidad de la obra. El marqués, a pesar del informe, obtendrá la licencia para construir su pasadizo.⁶

6. VIRGINIA TOVAR MARTÍN: «El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII», en *Villa de Madrid*, XXIV, 87, 1986, pp. 31-42.

Esta velada anarquía respecto a las leyes reales dependía de una situación legal típica del Antiguo Régimen: un panorama normativo enredado, con competencias legales superpuestas e interconectadas que dejaban margen a vacíos legales y, sobre todo, a vacíos administrativos. Para obtener un cuadro más realista hay que considerar, además, la falta de medios de promulgación realmente eficaces –por lo que fácilmente se hacía recurso con la excusa de la ignorancia de la normativa–, la dificultosa consulta del corpus legislativo en vigor –que no se agilizó hasta la llegada de las recopilaciones–, o la prevalencia de la legislación particular, entre otros factores.

Además, en el caso de los saledizos y de los balcones es posible que, aunque vigente desde 1530, la normativa simplemente no se aplicara por la incapacidad del poder real de obligar a su cumplimiento, ya que en las propias sedes de gobierno eran presentes tales elementos vedados y su supresión obligaría a un gasto público que las instituciones no estaban dispuestas a sostener.

Efectivamente, los palacios gubernamentales asentados en las plazas mayores de los centros urbanos castellanos, ya a partir del siglo XVI, incorporaron el balcón en sus fachadas con fines representativos para utilizarlos como palcos de honor durante las festividades. Resulta claro entonces como la aplicación de la normativa que vedaba el uso de tales elementos en la edificación privada tuviese muy poca factibilidad.⁷

2. EL SIGLO DE LAS LUCES Y LA NUEVA PLANTA

La ruptura de los esquemas preestablecidos permitió, entre otras cosas, el advenimiento de una clase social, la burguesía, que fue cobrando consciencia y valor a lo largo del siglo, llegando a sublevarse en acciones como la Revolución francesa. La sociedad fue tomando conciencia de que la realidad contingente, paso a paso, se puede ser modificar y mejorar de muchas formas, incluso luchando. Cobra entonces sentido el experimentalismo utópico de los arquitectos franceses *verdaderos neoclásicos*, como los definió Javier Hernando,⁸ que, superando la teoría de los órdenes, se sumergieron en el mundo de la arquitectura de las formas puras, de las geometrías euclídeas. Entre estos arquitectos académicos, Boullé y Ledoux encarnaron el espíritu de la razón libre e interrogativa. De una forma empírica, los estados nacionales, así como los ayuntamientos, comenzaron un proceso de desincrustación y activación para mejorar la situación contingente en la que se encontraban. Según el mayor o menor grado de libertad de pensamiento mental adquirido por la población, las transformaciones de determinados países fueron más o menos rápidas.

7. LUIS GORDO PELÁEZ: «Balconies for the Municipalities: Public Architecture and Visual Performance of Power in Early Modern Castile», en *Potestas, revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 5, 2012, pp. 193-218.

8. JAVIER HERNANDO CARRASCO: *Arquitectura en España 1700-1900*, Cátedra, Madrid, 1989, cap. 1.

Estados como España se encontraron en una situación desfavorecida porque, a falta de una clase burguesa suficientemente rica y numerosa, la nobleza tomó un papel que no le correspondía, encarnando el espíritu de una pseudorenovación que, emulando a la francesa, no consiguió germinar en la sociedad española.

El análisis de la normativa urbana del siglo xvii sobre aspectos importantes como los elementos volados sobre la vía pública es, en definitiva, una historia de la estrategia estatal para inocular y hacer entender el concepto de que la utilidad pública supera las necesidades del individuo, sea quien sea este individuo. Los ayuntamientos fueron desarrollando, a base de tentativas, ciertas capacidades resolutivas, así como una serie de habilidades para tratar de encontrar las formas más eficaces para que todos las respetasen, tanto los nobles como los pobres, los clérigos como los militares. En lo que concierne a los saledizos y los balcones, con el Edicto de Nueva Planta, la ley Real de Carlos I de 1530 entró en vigor de forma automática en el Reino y en la ciudad de Valencia.

3. LOS SALEDIZOS

La primera referencia a esta ley se encuentra en las Actas del Consell⁹ del 21 de Octubre de 1751, cuando se registra la llegada al ayuntamiento de la ciudad de una Carta Real, de fecha 8 de octubre de 1751, firmada por la Real Audiencia, en la que se pone manifiesto que:

...lo dispuesto en la Ley octava, titulo siete, libro siete de la recopilación en que expresamente se prohibia que no se hicieran, labrase, ni edificasen en la Calles públicas d las Ciudades, Villas, y Lugares, ni en alguna de ellas, Pasadizo, Saledisos, Corredores no otros edificios, que saliesen fuera de la pared en que se edificase, y que si alguno, o algunos de dicho Pasadizos, Saledizos, y Corredores que estubiesen hechos y edificados se cayesen, derribasen o desbaratasen en qualquier manera, no se podiessen bolver a hazer reedificar, renovar, ó adornar, ni reparar en todo, ni en parte alguna de ellos, sino es que los edificios huviesen de quedar rasos è iguales con las paredes que salen alas Calles en que estubiesen aquellos bajo la pena à los que contraviniesen de verles luego derrivados y de diezmil maravedis, se seguian en perjuicio de la publica utilidad los incovenientes que tubo bien presentes la misma ley del Reino de no estas las Calles, y Plazas, con la alegria, claridad, y limpieza que se requeria; Y que atendiendo igualmente a la experiencia manifestaba que mas que en otras algunas de nuestra España, se padecían esos perjuicios en nuestra dicha Ciudad; Sobre domo de no inferior cosideracion de haverse estrechado muchas de las calles con dhos Salidizos, y Pasadores de Puente, que apenas podian las Cassas recibir la luz que era suficiente para vivir comodamente en ellas, sin otros muchos em-

9. *Libros de Actas*, año 1751, D-89, f. 439-444, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV),

barazos, que se observaban, y hacían cada día mas intolerables por la inaccion, ò descuydo de los passados, y porno haverse dedicado aquella correspondiente atención que se debía a un asumpto que de su naturales podrá enessa dha ciudad las mas particular, y distinguida para reparar por este medio la mala situaciones de su fundacion en la formacion de la calle, y Plazas.¹⁰

Lo primero que salta a la vista es que en la citación de la ley de Carlos I desaparece la referencia a los balcones, reduciendo el campo de acción de la ley real a *pasadizos, saledisos y corredores* que evidentemente se consideraban un problema más grave y que necesitaba más urgente solución. La situación en Valencia, donde los saledizos habían llegado a oscurecer las calles y a estrecharlas tanto que no se podían transitar, era bastante común en España, como ya se ha comentado, por la fundación árabe, orgánica y laberíntica, de muchas ciudades.

El drástico cambio de rumbo en la gestión de la *cosa pública* entró en conflicto con los derechos adquiridos y mantenidos ilegalmente durante siglos por parte de algunas porciones privilegiadas de la sociedad. La resistencia opuesta a la aplicación de las normativas resultó en algunos casos tan embarazosamente despótica, que la respuesta de las instituciones se tiñó de un tono que se podría definirse incluso como vengativo.

Un ejemplo de este tipo de casos lo encontramos en la Carta Real del 8 de octubre de 1751, donde se lee que su escritura se debió a un caso de «resistencia» que había llegado hasta la misma corte real: el intento del clero de San Juan del Hospital de oponerse al derribo de un saledizo de un edificio de su propiedad frente al palacio del Arzobispo. Los juaninos, orden rica y potente hoy como entonces, abrieron una batalla legal sin precedentes:

... por que aviendose quejado el Clero, y pretendido la revocacion de lo mandado, denegada su Suplica, apeló, y admitida la apelación en el efecto devolutivo solamente con formal Declaracion de no haber lugar aëlla en lo suspensivo, se presentó por via de Recurso a nostra Real Audiencia.¹¹

Es evidente que el recurso del clero esperaba agarrarse a algún desentendimiento burocrático o a algún funcionario que necesitase el favor de esta orden y estuviera dispuesto a arenar el caso, ya que apelar a la Real Audiencia para recurrir a la infracción de una ley real no parecía un paso legal demasiado acertado. Se había desenterrado una lucha de poderes: los derechos seculares de la Iglesia contra el orden público. La Real Audiencia no se dejó intimidar y, consciente de no poder crear un precedente legal al cual todos los infractores pudieran apelarse, respaldó al ayuntamiento:

10. *Libros de Actas*, año 1751, Leg. D-89, f. 439-440, AHMV.

11. *Libros de Actas*, año 1751, Leg. D-89, f. 441, AHMV.

... esta no expresada novedad [recurrir a la Real Audiencia] sorprendió justamente a la Ciudad, no tanto por ser ella admitida la apelacion que unas providencias que por ser puramente gubernativas, y dirigidas a la execucion de una Ley formal del Reyno, parecia era claro que no la admitirían en el Efecto suspensivo [...] porque una Vez abierta la Puerta en esta materia para hazerla contenciosa, y por el medio de las apelaciones mantener los interesados las Obras de dhos salidizos, Pasadores è edificios que resistían nuestra Leyes Reales, no bastaría todo el desvelo del Magistrado, ni mucha parte de las rentas de esta dicha Ciudad para acudir y sistener los Pleytos, q.e con este motivo se sucitarian todos los dias.¹²

La batalla del clero juanino resultó una derrota completa: la carta de la Real Audiencia sirve de forma general para insistir sobre la inapelabilidad de una ley real, ley que tenía que ser respetada y que los ayuntamientos estaban obligados a hacer respetar en sus términos; por otra parte y de forma particular, la carta trasmite al ayuntamiento de Valencia la resolución final a la cuestión del edificio en plaza del Arzobispo y de otros casos parecidos de los que posiblemente los abogados de los juaninos habían informado a la Real Audiencia:

... os mandamos, que luego que la recibais [la carta], observeis, y hagais se Observe rigurosamente la ley Octava, Titulo siete, Libro siete de la Recopilacion, [...] Y asimismo os mandamos hagais se derrive, no solo el que ha redificado el referido Clero de San Juan del Hospital, sino también el que en el año proximo pasado frente la Cassa enqueestá el Oficio del Repeso, que es la del lado de las Carnicerias principales con Vuestro permiso deshizo, y bolvió a reedificar de nuevo Vicente de Liucas Maestro Platero Al que enel año de quarenta, y nueve permitisteis en la calle de Serrans en una casa de un Javonero Parroquia de San Bartholome: en otra de dho Clero situada junto âla esparteria: Y tambien en otra de la Plaza publica,ò Mercado junto âlas estacas, frente âlas Casas del Conde de Alcazar; y demas de su Classe y circunstancias, y de haverlo executado así, remiteréis al nuestro consejo, pormano de Dón Juan de Penuelas, testimonio de Camara, y de Gobierno, testimonio en el preciso termino de dos meses, con encargo especial queos haremos, de que en adelante, no permitais ni tolerei semejantes obras.¹³

Se trató de una sentencia general que, si bien por un lado respaldaba al ayuntamiento en la cuestión puntual del clero de San Juan, por otro lado entraba con fuerza en la gestión urbana, desautorizando licencias concedidas en el pasado por el mismo ayuntamiento. El gobierno estatal intentó hacer de alguna forma «borrón y cuenta nueva» con el fin de liberarse de antiguas deudas informales y poder aplicar sin recelos la normativa vigente, igual para todos y a favor de la comunidad.

12. *Libros de Actas*, año 1751, Leg. D-89, f. 442, AHMV.

13. *Libros de Actas*, año 1751, Leg. D-89, f. 443, AHMV.

Aunque formalmente cerrada, la cuestión de los saledizos se mantuvo abierta en Valencia hasta la primera del siglo XIX. El control urbano iba haciéndose más cerrado, pero difícilmente se podía imaginar una violenta aplicación de la normativa a todos los edificios de la ciudad que presentaran un saledizo. Por esta razón, bajo el control del ayuntamiento, la normativa real se aplicó de forma blanda, no derribando los muchos saledizos existentes, pero obligando a derribarlos en cuanto se desgastaran. Las características constructivas de la mayoría de tales elementos no eran de buena calidad, de manera que la actitud del ayuntamiento tenía en perspectiva una resolución ganadora: no se creaba malcontento y los saledizos se extinguirían de los frentes urbanos paulatinamente.

Todavía en 1774 se tiene constancia documental de reconocimientos de algunos saledizos por parte de veedores del Tribunal del Repeso, y las resoluciones no son completamente atentas a la normativa vigente. Es el caso de la casa del Maestro Platero Antonio López, propietario de la casa en calle de la Platería esquina con la calle ancha de la Platería, donde acudieron los veedores Rafael Morata y Lorenzo Martínez el día 7 de septiembre de 1774. En su relación al tribunal estos dijeron que:

... habiendo practicado el reconocimiento con toda reflexion y cuidado, no habían hallado peligro alguno en el total de dicho Salidizo, si solo en algunos ladrillos de las Baxdas que devian quitarse y que el pilar y pared medianera de dicha Casa y la del lado que es propia de Mosen Fran.co Escrich Beneficiado de la Metropolitana Iglesia de esta Ciudad se hallavan con notable peligro y que por el porjuuycio q.e al publicio podía resulta de la ruyna de dicha pared y Pilar devia acudirse a su reparación.¹⁴

Es decir, Antonio Platero se quedó con su saledizo, ilegal, pero de seguridad certificada. En el mismo año encontramos otro caso: la visura hecha el 19 de Julio de 1774, en calle del Milagro de San Vicente junto a la Platería.

... havian hallado q.e el Salidizo q.e hay en dha calle estaba desecho y derrivado; y q.e reconoda la pared maestra bajo dho Salidizo hallaron estas vencida a la Calle un palmo y cinco dedos, y q.e sobre ella cargava un pilar q.e sostiene las Iacenas del desván y terrados de la casa; Y comprendías q.e para evitar todo peligro se devia de demoler, apeando antes todo lo q.e sea menester.¹⁵

En este caso, la dueña es informada solo de que es su obligación derribar la pared de la fachada. Una vez derribada, aunque no consta en el expediente, tendrá que pedir permiso para volverla a construir, y entonces se tendría que

14. *Policía Urbana*, año: 1774, caja 3, expediente 156, AHMV.

15. *Ídem*. Estos dos casos se encuentran recopilados en el «Expediente formado de Oficio por el S.r D.n Mauro Antonio Oller, y Bono otro de los Cavalleros Regidores fieles executores de Repeso en el mes de Julio sobre reconocim.to de salidizos, y provacion de rehedificarlos en conformidad de las Ordenes superiores q.e hay comunicadas à este Oficio del Repeso»

acoger a la línea de la fachada, sin volar ningún elemento a la calle. Esto, por supuesto, en caso de hacer las obras pidiendo permiso legal.

Los últimos expedientes que se encuentran son de mitad del siglo XIX conciernen a la demolición definitiva de los saledizos y, en un caso concreto, a la denuncia por parte de la autoridad municipal de un refuerzo hecho con unas pletinas de hierro al vuelo de uno de ellos.¹⁶

4. LOS BALCONES

Aunque legalmente unidos con los saledizos, pasadizos y corredores por la ley de 1530 de Carlos I, los balcones no fueron acomunados a estos en la práctica de los ayuntamientos; la misma Real Audiencia, en la carta del 8 de Octubre de 1751, hace caso omiso de la presencia de los balcones en la referida ley renacentista.

La primera referencia normativa que se ha podido encontrar en tema de balcones en Valencia tiene fecha del 30 de mayo de 1758. Se trata del Auto de Buen Gobierno de «Don Joseph De Avile»¹⁷ en el que aparece una breve pero importante referencia que demuestra el interés del ayuntamiento por el control de los vanos de las fachadas y, así, por la buena composición de estas.

[...]Añadiendose à esta providencia, que los expressados Maestros, y Oficiales Albañiles, que fabricaren alguna casa de nuevo, ò repararen el frontespicio de ella, no lo puedan executar sin dar cuenta al Tribunal del Repeso; y éste á su Señoría, para la uniformidad de los balcones, y ventanas, igualmente para la altura de sus casas, y rectitud que deven llevar con las calles.¹⁸

Según el auto, el clavario del Gremio de Albañiles habría tenido que informar a todos los maestros y oficiales del gremio de las normas impuestas por el corregidor en el año 1758, dando inicio a un control eficaz sobre las construcciones que se quisieran ejecutar en la ciudad. Pero no fue así, y en 1760 se registraron varias denuncias por unos balcones aparecidos en la plaza del Mercado sin licencia del Tribunal del Repeso, que estorbaban el paso y el cómodo uso de la plaza más vivaz de la ciudad. A raíz de este evento D. Juan Pedro Coronado, Corregidor en 1760, se vio obligado a instar otro auto, esta

16. *Policía Urbana*, año 1808, caja 105, expediente 27, AHMV.

17. *Policía Urbana*, año 1758, caja 1, expediente 31, AHMV. Se trata de un auto que normativiza varias temáticas sobre la gestión y la vida de la ciudad con el fin de asegurar la limpieza y la seguridad de las calles para toda la ciudadanía. Se habla así de la limpieza del trozo de calle delante de cada vivienda, de las tasas que tienen que pagar los carros que entran en la ciudad, de la recogida de basura de las viviendas, así como de los restos desechables de los talleres. La parte normativa más contundente trata sobre la organización y la seguridad de las obras en la ciudad, sobre cómo deshacerse de los escombros o cómo tienen que ser protegidas con vallas las mezclas de cal si se dejan en medio de la calle, entre otras cosas.

18. *Ídem*.

vez dirigido única y exclusivamente a los maestros y oficiales del Gremio de Albañiles.¹⁹

Los responsables del *casus belli* de la plaza del Mercado fueron identificados y castigados; sin embargo, muchos de los maestros entrevistados afirmaron, posiblemente en apoyo a los culpables, que la normativa de 1758 no era fácil de entender. Juan Pedro Coronado, no pudiendo rebatir a la ridícula respuesta del gremio y queriendo cerrar la cuestión sin que esta se repitiera más veces, contestó con una normativa más larga y más detallada. Esta vez, empero, pidió que en el término de 24 horas²⁰ el clavario del gremio le entregase una lista de todos los maestros de obra avisados y que estos, con sus firmas, confirmaran haber entendido la normativa. En la nueva normativa se impone una pena de 50 maravedís y *rigurosa prisión* por no presentar la solicitud de permiso al Tribunal del Repeso y atenerse a las indicaciones por él dadas. El expediente se cierra con la lista de las firmas de los maestros.

... à cuyo fin, y el de evitar la ordinaria disculpa de falta de noticia, ô inteligencia, se notificara la presente al Clavario del referido Gremio de Albañiles para que por medio de este se haga notorio à todos los individuos de èl en el preciso termino de veinte y cuatro horas y pasado este deberá comparecer ante su Señoria, y el presente Escrivano à manifestar haver hecho notoria à todos los congregados Un divduos de dicho Gremio esta Providencia, expresando sus nombres y apellidos para que en todo el tiempo conste esta Diligencia que para servir de fundamento al procedimiento contra los contraventores de ella.²¹

Aparte de la interesante nota sociocultural que demuestra el juego de poder y la astucia del corregidor para imposibilitar futuras falsas excusas, este auto aporta un dato muy interesante sobre la evolución normativa de los balcones:

... mandó que los Maestros y Oficiales Albañiles de esta dicha Ciudad, con ningún pretexto ô motibo, puedan de dia ni de noche, poner en la referida Plaza del Mercado ni calle de ella Balcón alguno viejo ni nuevo, de hierro ô de madera sin haver antes dado cuenta à dicho Tribunal del Repeso.²²

Esta sentencia pone de manifiesto que en 1760 los balcones de madera eran todavía legales en la ciudad de Valencia. Serían las normativas posteriores a estas fechas las que iniciaron la lenta supresión de los balcones de madera en

19. *Policía Urbana*, año 1760, caja 1, expediente 36, AHMV.

20. Resulta interesante anotar la rapidez con la cual el regidor quiere cerrar la cuestión: efectivamente en el caso del terremoto de 1775, a los veedores de Tribunal del Repeso se dieron cuarenta y ocho horas para hacer la relación de los daños registrados en los cuatro cuarteles de la ciudad, mientras en este caso se trata únicamente de veinticuatro. Sobre el terremoto y las respuesta del gobierno de la ciudad véase: CAMILLA MILETO; PAOLO PRIVITERA; FERNANDO VEGAS y FRANCESCA MARTELLA: «Un hecho olvidado: el terremoto del 15 de noviembre de 1775», en *Arché*, 6, 2011, pp. 303-308.

21. *Policía Urbana*, año 1760, caja 1, expediente 36, AHMV.

22. *Ídem*.

favor de los de hierro, más durables y seguros. En el análisis de los documentos de archivo se observa que no vienen definidos los materiales de construcción permitidos hasta que se impuso el balcón de hierro. No pudiendo definir la fecha exacta en la que el ayuntamiento de Valencia pasó a pretender la instalación de balcones exclusivamente de hierro, todos los datos que se puedan localizar a ese respecto resultan útiles para tratar de identificar la fecha de cambio. Tampoco en la nueva normativa madrileña se hace ninguna referencia al material de construcción, por lo que se puede suponer que los balcones de madera y de hierro fueran ambos legalmente aceptados.

Capítulo XLII

Delos buelos delas rexas, y halcones.

Siendo la calle estrecha, no se puede sentar ninguna rexa baxa, que buele Mas de quatro dedos, por el perjuicio de los pasajeros: y en caso que la calle sea ancha, y capaz, para que rueden dos coches á la par, y los lados, para que los de á cavallo, y á pie, puedan pasar: en tal caso, pueden las dichas rexas bolar medio pie. En quanto á los balcones, ò rexas boladizas, no se pueden sentar, sino es estando catorce, pies de alto, desde la superficie de la calle, hasta las carrelas de los balcones, ó rexas; y con tal altura, habrá capacidad, para poder pasar la gente deá cavallo, y los coches, sin estorbo, ni perjuicio; atendiendo, que el Alarife, no consienta, que se sienten los balcones, y rexas, sino es en acitaras de hasta, y frente, por lo plenos, por el mucho peso que carga sobre sus buelos, y seguros de la ruína que se promete.²³

La normativa madrileña era más específica y, aunque no tratase de los materiales de construcción, reglamentaba claramente los vuelos permitidos, mientras que en Valencia habrá que esperar a 1778 para que se pueda encontrar constancia de un primer control dimensional reglamentado de los vuelos de los balcones sobre la vía pública.²⁴

El *Ramo de Providencia sobre esquinas, Rejas, Balcones y Alumbrados*²⁵ recopila varios autos del Consell de la ciudad, desde 1731 hasta 1792. El primero, de 1731, trata sobre los chaffanes en piedra que había que hacer en los edificios para facilitar el paso de los carruajes y consta de dibujos de las geometrías con las que se tenían que labrar las esquinas. El segundo auto recopilado es del 24 de abril de 1778²⁶ y contiene las primeras noticias acerca de la reglamentación dimensional sobre los vuelos de los balcones.

23. JUAN DE TORIJA: *Tratado breve de las ordenanzas de la villa de Madrid y Policía de ella*, Imprenta de Antonio Pérez de Soto, Madrid, 1760.

24. Anteriormente a esta fecha, el vuelo de los balcones estaba controlado caso por caso por los veedores del Tribunal del Repeso, como se puede leer en Auto de 1760 en el que se especifica que, una vez pedido permiso al tribunal, habrá que construir el balcón «con la volada que se especifique en dicha licencia».

25. *Policía Urbana*, año 1731, caja 1, expediente 2, AHMV.

26. *Policía Urbana*, año 1731, caja 1, expediente 2, folio 7-9, AHMV.

... sin permitir ... [que se]... coloquen fuera de la Pared Rexas, ni Balcones, aunque sea su figura ovada, hasta la distancia de nueve Palmos, entendiéndose aun en aquellas Casas, ò edificios que se estén fabricando, no obstante que tengan ya permiso para ello del Tribunal del Repeso, ni otra obra por minima q.e sea, y haga salida de la Pared, dentro la referida distancia de los nueve palmos, baxo la pena al q.e contravenga de seis pesos de multa por la primera vez, y de executarse à sus costas, lo que se dispone por esta providencia en qualquier estado q.e se halle la obra: doble por la segunda, con la misma reposicion; y la tercera à voluntad de su Señoría.²⁷

Este auto representa un primer tímido intento del ayuntamiento de acondicionar para el uso decoroso las calles de Valencia, actuando de forma contundente sobre los elementos arquitectónicos salientes. Es sabido que los primeros intentos nunca salen bien y, efectivamente, siendo el palmo valenciano de 22,65 cm (9 palmos = 203,85 cm), con este auto se mandaba que el Tribunal del Repeso velase sobre la disposición de los balcones y las rejas de las plantas primeras y de los entresuelos, e impidiese la colocación de elementos volados solo por debajo de los dos metros de altura, medida reducida si se considera que la un hombre a caballo no hubiese podido pasar por debajo. Además, la normativa afectaba exclusivamente a los balcones que estuvieran instalándose en aquel entonces y tendría que aplicarse a los venideros, pero no se aplicaba de forma retroactiva a los balcones existentes. Si se compara con las ordenanzas de Madrid de 1760, la normativa valenciana resulta más inmadura, ya que no considera ni la diferente anchura de las calles, ni el paso de los hombres a caballo, obligando solo a aplanar todas las fachadas hasta la altura necesaria para el paso confortable de un hombre a pie, medida ergonómica que se declara en otro bando del 29 de Marzo de 1780.²⁸

Este nuevo auto, más formal e incisivo que el anterior, encubrió su nacimiento bajo una falsa referencia a la Real Provisión del 8 de Octubre de 1751, que en realidad no trata de los vuelos de los balcones y de las rejas –contraviñiendo a su vez a la ley de Carlos I que aunaba los saledizos y los balcones–. El auto de 1780 se refiere a:

Rejas bajas, Balconillos y otros Salidizos, que por no distar del Piso algo mas de la Estatura de un hombre incomodan y perjudican á los q.e transitan por las Calles, y Plaza en el preciso termino de un mes los hagan quitar y derribar: y en el caso q.e tengan por conveniente reponerlos o hacerlo de nuevo, sea de modo q.e de ninguna manera puedan causar daño.²⁹

En este caso no se define una dimensión máxima de vuelo concedido ni se hace referencia al auto precedente, pero se introduce un término dentro del

27. *Ibidem*, folio 8.

28. *Policía Urbana*, año 1731, caja 1, expediente 2, folio 11-12, AHMV.

29. *Ibidem*, folio 11.

cual la normativa tiene que ser respetada, además de introducir el concepto de «globalidad», al aplicarse sin distinciones a todos balcones, existentes y venideros. En definitiva, este auto aportaba algunas mejoras respecto al anterior, aunque su aplicación fue completamente imposible dado que vedaba que la «colocacion de Balcones, Rejas y mas estorvos se execute sin q.e Tenga la altitud, q.e manda el R.l Acuerdo», y este no hacía referencia ni a los balcones ni a sus dimensiones.

5. LA INTERVENCIÓN RESOLUTIVA

El proceso por tentativas sucesivas para encontrar una fórmula administrativa eficaz sobre las dimensiones de los vuelos de los balcones y de las rejas en la ciudad de Valencia irá tomando forma en la última década del siglo XVIII. Por no haberse todavía cumplido lo esperado con el bando de 1780, el día 2 de julio de 1792 el Corregidor D. Juan de Parefa, mandó que se publicara un nuevo bando:

... p.ra que las Rexas ô Balcones, q.e existen à la elevacion de nueve palmos de la superficie de la calle, y salgan de la linea de la pared, se retiren dentro el preciso termino de un Mes á la misma linea: Mando asimismo que dhas Rejas ô Balcones que desde los Nueve Hasta los trece palmos de elevacion, salgan de la pared mas de un palmo se reduzcan precisamente, dentro el proprio termino à esta medida; con apercibimiento de q.e Dicho Termino Pasado sin haverlo cumplido el Maestro Arquitecto Mayor de esta Ciudad, lo executará á costas del Dueño Respectivo (fig. 1).³⁰

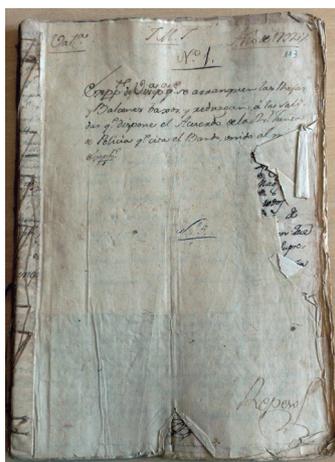


Fig. 1. Portada del expediente que conserva en su interior el bando del 2 de julio de 1792.

30. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113 folio 3, AHMV.

Esta vez se especificaron literalmente las medidas que se permitían para el vuelo de balcones y rejas, creando además una jerarquía de los saledizos, y superando la antigua franja de interés de los nueve palmos de altura. Con la norma así entregada, la ciudad de Valencia ampliaba la protección del espacio público, desde las medidas de un hombre a pie hasta las de un hombre a caballo o un carruaje, acercándose a unas dimensiones comparables con las de la villa de Madrid, que eran de catorce palmos, aun considerando la diferencia entre el palmo valenciano y el madrileño. Además, al igual que en 1780, se marca un término de tiempo concreto, un mes, para la ejecución de la reducción de los vuelos, superado el cual la reducción se ejecutará de oficio a costa del dueño. Este último acto intimidatorio, realmente no tuvo la repercusión esperada.

Al ser publicado este nuevo bando, ocurrió algo inesperado: D. Antonio Pascual, regidor perpetuo de la ciudad, para dar el buen ejemplo, se autodenunció:

... deseoso de ser de los Primeros en el cumplimiento de la sitada Providencia mande retirar a la linea de la Paret quatro balcones de los entresuelos de mi casa los dos en la parte que recae à la parte de San Vicente y los otros dos en la que se dexige la Plaza de la Capilla de la Comunion de la Iglesia Parroquial de S.n Martín à la Pescaderia sin embargo de que su salida era mui decor.³¹

Parece curioso ver a un político explicar su voluntad de estar entre los primeros en respetar una ley vigente, como mínimo, desde hacía doce años. Además, Antonio Pascual casi se justifica añadiendo ese «sin embargo de que su salida era mui decor». Pero dejando de lado la ironía, lo más notable de esta situación es el compromiso de un representante del Estado respecto a la comunidad de vecinos que gobernaba. Es posible que los efectos de la Revolución francesa y de las muchas cabezas empelucadas que estaban cayendo en las plazas de París –la de Luis XV cayó apenas en 1793– tuviesen cierto efecto de responsabilización en la nobleza a cargo de las ciudades.³²

El 6 de agosto, pocos días después de acabarse el término preestablecido, se activó la máquina burocrática municipal. A diferencia de lo ocurrido con el bando de 1780, esta vez, acabado el término, se inauguró una campaña de controles generalizados por parte del Tribunal del Repeso. Se enviaron los veedores para que anotasen todos los transgresores en una «relacion clara, è, individual [...] notándolo por Manzanas, números de casas, y sus dueños para las demas providencias que correspondan».³³

Esta vez, el ayuntamiento responde a los transgresores con un censo preciso y detallado de todos los elementos impropios que siguen instalados en la ciudad. A mediados de septiembre de 1792, los cuatro veedores entregaron los

31. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113 folio 4, AHMV.

32. Para una visión sobre de los cambios y las evoluciones urbano-sociales durante la revolución francesa, véase RICHARD SENNETT: *Carne y piedra*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 302- 337.

33. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113 folio 5, AHMV.

resultados de sus visuras, dejando constancia documental de un estado relativamente caótico de las calles de la ciudad (fig. 2).

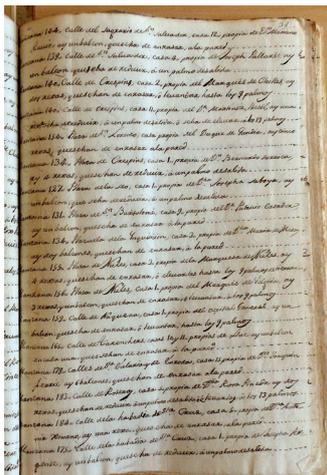


Fig. 2. Listado ejecutado en 1792 sobre los elementos con vuelo ilegal.

Para comodidad de análisis, los resultados de las visuras se han convertido en gráficos que demuestran que la distribución de los elementos ilegales no era homogénea en la ciudad. Los cuarteles de San Vicente, Mar y Mercado superan las ciento veinte denuncias, mientras el cuartel de Serranos llega solo a setenta y dos. Esto se debe a que el de Serranos era el cuartel menos densamente edificado todavía a finales del siglo XVIII.³⁴ Se evidencia de forma clara que las rejas y los balcones eran un estorbo numéricamente similar en los cuarteles de San Vicente, de Mar y de Mercado. Sin embargo, en el cuartel del Mar, zona que se encontraba entre las más estratificadas y opulentas de la ciudad, la presencia de un número elevado de edificios nobiliarios con entresuelos puede haber sido concausa del gran número de balcones ilegales contabilizados en las visuras. Efectivamente, los balcones del cuartel del Mar superan en porcentaje y en número los de los otros barrios de la ciudad, llegando a presentar denuncias de nueve balcones fuera medida en un solo edificio (fig. 3).

Un dato interesante que se deduce de la lectura de las visuras concierne al material de los balcones. Como se ha señalado anteriormente, se desconoce la fecha exacta en la que pasaron a ser ilegalizados los construidos de madera en la ciudad de Valencia. En dos casos, durante los reconocimientos de

34. CAMILLA MILETO; PAOLO PRIVITERA; FERNANDO VEGAS y LIDIA SORIANO: «Construcción y transformación de la ciudad de Valencia. Datos de la historia construida a través de los documentos de archivo», en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2011, pp. 917-928.

los veedores se apuntó el material de construcción del balcón: uno se mandó sustituir por uno de hierro por «amenazar ruina»; el otro se mandó sustituir por uno de hierro sin especificar nada más, ni siquiera si el de madera tenía las dimensiones ilegales.³⁵ La declaración del material, tan exacta y puntual, lleva a pensar que los demás balcones presentes en los listados eran de hierro, es decir, que los balcones de madera quedaban ya como una minoría. O, por el contrario, se podría elucubrar que el porcentaje de balcones de madera era mucho más alto superados los trece palmos de altura. Lo que sí es cierto y se puede anotar como dato es que, en 1792, a razón de algún bando publicado en Valencia entre 1760 y 1792, los balcones de madera se ilegalizaron en favor de los de hierro.

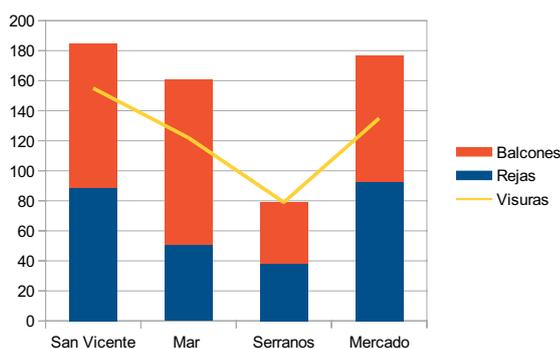


Fig. 3. Gráfico que demuestra las cantidades de elementos ilegales divididas por barrio, documentadas en 1792.

Una vez que los veedores entregaron las visuras, el tribunal protocoló el expediente, pero pocos días después, la máquina del control municipal se bloqueó. El expediente con todas las listas de transgresores pasó del Tribunal del Repeso al arquitecto mayor Lorenzo Martínez, con la orden de ejecutar la retirada de dichas rejas y balcones.³⁶

El Tribunal del Repeso no dio más órdenes, no especificó la forma en que el arquitecto mayor tenía que ejecutar las retiradas ni el plazo en que debía hacerlo. Considerando las actuaciones anteriores, se puede afirmar que en particular la falta de un control temporal hizo que el expediente se volviera a

35. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113, folio 65, AMHV. IIª revisión de Serranos (1796) Manzana 197, *Calle Mesón de Morella, casa 11 propia de Felis Marin, ay un balcon de madera que amenaza ruina; deue quitarse y en su lugar poner uno de yerro con un palmo de salida*. Y *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113, folio 40, AMHV. Iª revisión de Mercado (1792) Manza 413, *Calle de Mallorquins casa 3 propia de la Viuda de Car??na, ay un balcon de Madera, se ha de quitar; y en su lugar, se ha de poner uno de hierro, con un solo palmo de salida*.

36. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113, folio 41, AMHV.

encallar durante cuatro años. En este lapso de tiempo, Lorenzo Martínez no registró ninguna actividad sobre el expediente.

El siguiente documento es una orden de relieve. La Junta de Policía, habiendo pedido formalmente noticias sobre el avance de la tarea encargada al Arquitecto Mayor a primeros de marzo de 1796 y no habiendo recibido respuesta, devolvió el encargo al Tribunal del Repeso, dejando al Arquitecto Mayor la orden de pasarse por todas las casas de las listas cada quince días para recordar el bando a los infractores. En poco más de un mes, el tribunal desplegó todas sus fuerzas para asegurar el seguimiento del bando de 1792. Se mandó hacer un segundo reconocimiento para cotejarlo con el precedente y tener un censo preciso de quiénes habían ejecutado las reducciones y quiénes no. Para agilizar las tareas, y también para asegurar la incolumidad de los veedores, se crearon cuatro equipos de trabajo, uno para cada cuartel. Cada equipo contaba con un veedor y un portero del tribunal, quien tenía que avisar a los transgresores de que se les concedían solo tres días más para ejecutar lo mandado; de lo contrario, se ejecutaría de oficio y a su costa.

Las relaciones que se entregaron a finales de abril de 1796 firmadas por los veedores certificaban el reconocimiento de los elementos prohibidos y estaban acompañadas por una relación de los porteros que describían cómo había ido la tarea informativa. Francisco Bayot, portero del equipo del cuartel del Mar, comunica verbalmente al escribano de repeso que: «en el [el cuartel del Mar] havia muchos señores de la principal nobleza por cumplir y algo remitentes a ello, por lo que esperaba el tribunal acordase dha Real Junta que devia practicarse».³⁷

De la misma manera que Vicente Puchol, portero destinado al barrio de San Vicente dice: «allanse remitentes algunos Cavalleros y sugetos de distincion al antesedente Oficio».³⁸

De los otros dos barrios, el escribano no anotó nada, quedando solo las certificaciones propias de los porteros que se limitan a repetir una fórmula legal. Es importante anotar que esta ley se repercutía sobre los dueños de las casas sin afectar a los inquilinos, por lo que era de esperar que fuesen los nobles y los caballeros quienes se opusiesen más a esta normativa, no solo por ver atacados sus propios hogares, sino por las muchas casas de alquiler que probablemente tenían en la ciudad. Los dueños quedaron avisados de que pasados los tres días se pasaría a la ejecución de oficio, pero, lamentablemente, es entonces cuando el expediente se interrumpe.³⁹

Desde un punto de vista descontextualizado, los porcentajes finales logrados por el Tribunal del Repeso en 1796 tras cuatro años de parón no parecen

37. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113, folio 48, AMHV.

38. *Policía Urbana*, año 1792, caja 12, expediente 113, folio 61, AMHV.

39. La última traza documental que se ha encontrado de este proceso se encuentra en las Actas del Consell, que se remonta al 2 de Abril de 1796, (*Libro Capitular*, Actas 1796 d-179, AMHV.) fecha en la que se pidió copia de las antiguas visuras para proceder a crear las actualizadas. Se promueven futuras investigaciones para poder cerrar este interesante capítulo de la transformación urbana de la ciudad de Valencia.

de lo más satisfactorio: al realizarse la segunda toma de datos de control, quedaban todavía por arreglar poco menos del setenta por cien de los balcones y de las rejas ilegales.

Sin embargo, valorando el estado de la práctica administrativa de principios de siglo, la espiral de innovaciones que se desarrollaron, la genialidad con la que fueron multiplicándose las modalidades de actuación, cabe quedarse con el dato de un primer exitoso resultado de más del treinta por cien de actuaciones. Además, el siglo XVIII es en Valencia un momento de reciclaje de las construcciones urbanas.⁴⁰ Las grandes obras de transformación, que acabarían con la mayoría de las fachadas y de los balcones ilegales presentes en el siglo XVIII, se llevaron a cabo a lo largo del siglo XIX, bajo una normativa urbana más fuerte y entrenada, también gracias a las experimentaciones administrativas del Tribunal del Repeso durante el Siglo de las Luces.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGUITA CANTERO, RICARDO: *Ordenanza y Policía urbana: los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Universidad de Granada, Granada, 1997.
- DE TORIJA, JUAN: *Tratado breve de las ordenanzas de la villa de Madrid y Policía de ella*, Imprenta de Antonio Pérez de Soto, Madrid, 1760.
- GARCÍA UYARRA, AURORA; GONZÁLEZ BENITO, ÁNGEL Y JUSTO MORENO, JOSÉ MARÍA: *La casa en España I. Antecedentes*, Cuadernos de la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, Madrid, 1987.
- GORDO PELÁEZ, LUIS: «Balconies for the Municipalities: Public Architecture and Visual Performance of Power in Early Modern Castile», en *Potestas, revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 5, 2012.
- HERNANDO CARRASCO, JAVIER: *Arquitectura en España 1700-1900*, Cátedra, Madrid, 1989.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL: *Tradición y Clasicismo en la Granada del XVI: Arquitectura civil y Urbanismo*. Diputación Provincial, Granada, 1987.
- MILETO, CAMILLA; PRIVITERA, PAOLO; VEGAS, FERNANDO Y MARTELLA FRANCESCA: «Un hecho olvidado: el terremoto del 15 de noviembre de 1775», en *Arché*, 6, 2011.
- ; —; — Y SORIANO, LIDIA: «Construcción y transformación de la ciudad de Valencia. Datos de la historia construida a través de los documentos de archivo», en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2011.
- : «La ciudad se construye sobre sí misma» en CAMILLA MILETO Y FERNANDO VEGAS: *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, La Imprenta, Valencia, 2015.
- SENNETT, RICHARD: *Carne y piedra*, Alianza, Madrid, 2010.
- TABERNER PASTOR, FRANCISCO: *Valencia entre el ensanche y la reforma interior*, Edicions Alfons el Magnanim, Valencia, 1987.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO: *Ciudades hispanomusulmanasi*, tomo I, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1970.
- TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: «El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII», en *Villa de Madrid*, xxiv, 87, 1986.

40. CAMILLA MILETO: «La ciudad se construye sobre sí misma» en CAMILLA MILETO Y FERNANDO VEGAS: *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*, La Imprenta, Valencia, 2015, p. 86.

FUENTES INÉDITAS

- «Libros de Actas», año 1751, Leg. D-89, f. 439-444, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- «Policía Urbana», año 1731, caja 1, expediente 2, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- : año 1758, caja 1, expediente 31, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- : año 1760, caja 1, expediente 36, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- : año 1774, caja 3, expediente 156, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- : año 1792, caja 12, expediente 113, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- : año 1808, caja 105, expediente 27, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).
- «Libro Capitular», Actas 1796 D-179, Archivo Histórico Municipal de Valencia (AHMV).

LA REINA DEL (MELO)DRAMA.
LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA
DE VICTORIA DEL REINO UNIDO

THE (MELO)DRAMA QUEEN. FILMIC
REPRESENTATIONS OF QUEEN VICTORIA

TERESA SOROLLA-ROMERO
Universitat Jaume I

Recibido: 20/04/2019 Evaluado: 05/06/2019 Aprobado: 05/06/2019

RESUMEN: En este texto nos proponemos destacar los aspectos más significativos de las estrategias de representación –estéticas y narrativas– que entretejen los discursos de los filmes dedicados a Victoria del Reino Unido durante las dos primeras décadas del siglo XXI: *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2009), *Mrs. Brown* (John Madden, 1997) y *Victoria & Abdul* (Stephen Frears, 2017) identificando qué elecciones biográficas son destacan en ellas –qué aspectos se enfatizan, omiten o inventan– con el fin de comprender los mecanismos de articulación de las diferentes imágenes fílmicas de la monarca británica y emperatriz de la India.

Palabras clave: Victoria del Reino Unido; monarquía británica; drama de época; biopic.

ABSTRACT: In this article we intend to focus on the most significant aspects of the aesthetic and narrative strategies which interweave the filmic discourses devoted to Victoria of the United Kingdom along the first two decades of the 21st century: *The Young Victoria* (Jean-Marc Vallée, 2009), *Mrs. Brown* (John Madden, 1997) and *Victoria & Abdul* (Stephen

Frears, 2017). Our aim is to identify which biographical choices are emphasized –that is, which facets are highlighted, omitted or invented– in order to understand which mechanisms articulate several filmic images of the British monarch and Empress of the India.

Key Words: Queen Victoria; British Monarchy; Period Drama; Biopic.

1. LA MUERTE

Se deshacen los finos tules y el velo nupcial que envuelven, casi convirtiéndolo en crisálida, el cuerpo inerte, palidísimo, de la anciana reina Victoria (1819-1901). Como disolviendo la tela con el verde de las flores que la circundan, la representación del lecho de muerte de la soberana pintado por Sir Hubert von Herkomer remite a lo acuoso de una muerte casi ofeliana (fig. 1). La imagen cinematográfica de la reina muerta, que sucede al lienzo a una distancia de más de un siglo, encuentra un equilibrio entre el cuadro y la fotografía *post mortem* que sirvió de base a Herkomer, si bien compositivamente prevalece la huella del lienzo (fig. 2). Palmas verdes y lirios la rodean mientras, de entre su velo y vestido blanco, solamente emergen con discreción el rostro, las manos y –como se adivina también en el cuadro– una cruz entre estas. La composición centrada favorece el punto de vista del espectador en una imagen que se muestra menos fantasmal que el lienzo y también más ventajosa para observar el cuerpo de la reina que la fotografía que atesora la National Portrait Gallery (fig. 3), tomada probablemente por el mismo artista.



Fig. 1. HUBERT VON HERKOMER, *Queen Victoria on her death-bed*, 1901, 430 × 585 mm, Osborne House.



Fig. 2. La reina muerta en *Victoria y Abdul*, 2015.

La fotografía *post mortem* de Victoria acusa el *horror vacui* del que suele tildarse al gusto decorativo de la época. Apenas se distingue el perfil de la soberana entre telas y flores, rodeado de efigies de su añorado príncipe Alberto (1919-1861) y otros objetos –armarios, cajas, cruces, plantas, cuadros– que pueblan el encuadre sin dar aire al cuerpo muerto.



Fig. 3. HUBERT VON HERKOMER, *Queen Victoria on her deathbed*, 1901, National Portrait Gallery.

La adoración de Victoria por los objetos convertidos en mementos de las sucesivas pérdidas que experimentó desde que subiera al trono en 1837 hasta su defunción en 1901, además de condicionar la configuración de los espacios privados que habitó –y los públicos en los que intervino– la acompañaría hasta su tumba. La reina, de carácter decididamente sentimental, pediría en secreto a su médico *sir* James Reid (1849-1923) que colocara en su ataúd, además de fotografías y recuerdos del príncipe Alberto y sus hijos, una fotografía y un pequeño estuche en su mano izquierda con un mechón de cabello de su fiel sirviente escocés John Brown (1826-1883), entre otros recuerdos suyos.¹ No sería hasta la publicación de la biografía del doctor cuando todo ello saldría a la luz, puesto que el médico dispuso cuidadosamente los objetos de Brown, delicadamente tapados con el velo y los ornamentos florales, de forma que la familia real no los advirtiera al velar a la reina.

El apego de la mujer por la fotografía, entendida a medio camino entre la reliquia y la prueba fehaciente –atribución brindada por el positivismo decimonónico–, resulta tremendamente coherente aun siendo enfatizado por el aparatoso duelo que Victoria instaló tras la muerte de Alberto. La *genética* de la fotografía analógica requiere la presencia efectiva del objeto ante el dispositivo de registro, y con ello arrastra la ineludible huella del retratado y le embalsama

1. RAYMOND LAMONT-BROWN: *John Brown: Queen Victoria's Highland Servant*, Sutton, 2000.

en el tiempo –particularmente cuando se trata de un retrato *post mortem*–. Su maldición consiste en convocar al retratado, al que *ya no es*, desde una inalienable, dolorosa ausencia. No en balde, Walter Benjamin concede al género del retrato la gracia de vehicular de forma privilegiada el «aura», aquella poética «aparición irrepetible de una lejanía, por cerca que pueda hallarse».² Desde que la reina fuera fotografiada por primera vez en 1844 –probablemente por Henry Collen– hasta su muerte atesoró infinidad de álbumes, siguiendo el impulso con el que el príncipe Alberto promocionó sociedades, estudios y proyectos fotográficos. Ambos fueron invitados a patrocinar, por ejemplo, la Photographic Society of London en 1853, tras su apoyo a la fotografía durante la Gran Exposición de 1851. Con la mirada puesta en esta técnica como herramienta al servicio de la Historia, Alberto encargó al pionero Roger Fenton más de trescientos retratos de soldados británicos y campos de batalla de la guerra de Crimea que organizaría escrupulosamente en la cada vez más ingente Royal Collection.³ Victoria había gustado de posar junto con su esposo y sus hijos constantemente y, de hecho, la fotografía se convirtió poco menos que en un pasatiempo para buena parte de la familia real.⁴ Cuando la reina enviudó, aprehendiendo la fe de su difunto esposo en la capacidad preservativa de la fotografía, colgó sobre la mitad vacía del lecho real un retrato *post mortem* coloreado de Alberto y continuó haciéndose fotografiar, junto con sus hijos, alrededor del busto de mármol de él.

La imagen impenitentemente seria, dura, de la soberana se convirtió –en especial desde la eclosión y producción en masa de fotografías suyas en la década de 1860– en un importante referente iconográfico de su reinado,⁵ no exento de críticas por su afectación.⁶ Su inquebrantable imagen enlutada se vería quebrada, pero por los avances fotográficos que en la década de 1880 permitieron tiempos de exposición más cortos y por tanto retratos más rápidos e informales. La esquiva sonrisa de Victoria aparece así, mostrando una pequeña hilera de dientes que resulta impactante tras décadas de envarado recogimiento. Paradójicamente, era cuando la reina misma declaraba «God knows there is nothing to admire in my ugly old person»⁷ que alguna chispa de vitalidad se escapaba en los retratos con sus nietos o los desfiles de sus Jubileos, de oro (1887) y de diamante (1897) (fig. 3a y fig. 3b).

2. WALTER BENJAMIN: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

3. El príncipe Alberto, en contacto con el pionero de la fotografía Roger Fenton, incluso le animó incluso a instalar en Windsor un cuarto oscuro que sería utilizado durante años por la familia real. HELEN RAPPAPORT: *Queen Victoria. A Biographical Companion*, ABC-CLIO, Santa Bárbara, 2003, p. 294.

4. ALAN HARDY: *Queen Victoria Was Amused*, John Murray, London, 1976.

5. Sin perjuicio de los muchos retratos pictóricos realizados, entre otros artistas, por Franz Xavier Winterhalter, Heinrich von Angeli o Edwin Lanseer, el gusto artístico de la reina, menos consistente que el de su esposo, nunca se interesó por lo entonces novedoso de figuras como Turner, Millais, Burne-Jones, Watts o los impresionistas.

6. FRANCES DIAMOND Y ANN TAYLOR: *Crown and Camera: The Royal Family and Photography*, Penguin, Harmondsworth, 1987.

7. DIAMOND Y TAYLOR, *Crown and Camera*, p. 69.



Fig. 3a. Charles Knight, *Queen Victoria*, 1887, 125 × 102 mm, National Portrait Gallery



Fig. 3b. Victoria saludando en *Mrs. Brown*, 1997.

Un paralelismo puede ser trazado respecto a los filmes que nos ocupan en este escrito, pues son los que desarrollan la viudedad de la reina e incluso su senectud; aquellos que con más carisma, matices y coraje artístico la representan. Tanto el filme *La reina Victoria* (*Young Victoria*, Jean-Marc Vallée, 2009) como la serie televisiva *Victoria* (Daisy Goodwin, 2016-) se centran en la juventud y ascenso al trono de Victoria y sus primeros años de reinado y matrimonio. Los melodramas de época que conforman el grueso de los filmes de ficción dedicados a su biografía –o parte de ella– focalizan la narración en la relación afectiva, las más de las veces platónica, de la reina con diversos hombres, de entre los que se desmarca el príncipe Alberto.⁸ Desde el interés en la vertiente íntima de su vida, el cine contesta –reinventándola para el público– la intromisión que la figura de Victoria tuviera en el día a día de sus contemporáneos y que resultó clave para forjar la imagen de la monarquía bajo su reinado: a través de los periódicos, revistas satíricas, álbumes, espectáculos de linterna mágica, fotografías y otros dispositivos de la entonces naciente cultura visual de masas, la reina y su familia entraban en la cotidianidad de sus súbditos obteniendo una publicidad –tanto elogiosa como crítica– sin precedentes.⁹

Lo convencional del lenguaje cinematográfico que vehicula estos dos relatos se refleja en lo blando y buenista de la perspectiva que construye a la pareja real –ambos inteligentes, atractivos, leales, moralmente intachables y preocupados por los asuntos políticos de su tiempo–. Son, en cambio –como en las

8. No hemos podido abarcar en el texto de forma cuidadosa la representación de otros hombres presentes en las cintas –y en historiografía biográfica de la reina– como los primeros ministros *lord* Melbourne, *sir* Robert Peel, Benjamin Disraeli o el príncipe de Gales. Su tratamiento cinematográfico, digno de mención, esperamos poder tratarlo en futuros trabajos.

9. Una imagen mucho más omnipresente, cercana, familiar y menos idealizada en lo estético que la de sus predecesores en el trono, aunque no por ello menos autoconsciente, hasta el punto de que «It was not that Victoria's image was disseminated by photographs. The royal image itself became photographic». JOHN PLUNKETT: *Queen Victoria: First Media Monarch*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 7.

fotografías– las aproximaciones a una Victoria acorazada, irascible, desdeñosa y, con todo, deseosa de sentirse protegida y amada las que más aristas de la estética y narrativa filmica exploran. Nos referimos a *Su majestad Mrs. Brown* (*Mrs. Brown*, John Madden, 1997) y *La reina Victoria y Abdul* (*Victoria & Abdul*, Stephen Frears, 2017). En este texto nos proponemos destacar los aspectos más significativos de las estrategias de representación que entretejen los discursos de los filmes dedicados a Victoria del Reino Unido durante las dos primeras décadas del siglo XXI, ampliando y complementando trabajos como el análisis del guion y forma filmica que de *Mrs. Brown* realizan Ford y Mitchell¹⁰ o los interrogantes planteados por Kinzler,¹¹ desde la perspectiva de género, a propósito de *The Young Victoria*.¹² Procuraremos identificar los aspectos más relevantes de su biografía que se destacan, omiten o inventan para comprender los mecanismos de articulación de las diferentes imágenes fílmicas de la emperatriz británica. Con tal fin, nos deslizaremos por la ficción filmada desde la juventud de la reina hasta sus últimos años, pese a que este no sea el orden de estreno los filmes, y nos detendremos en aspectos puntuales presentes en los tres desde distintas perspectivas.

2. LA MADRE

Dos retratos –hasta cierto punto contradictorios– de Victoria de Sajonia-Coburgo-Saafeld (1786-1861), duquesa de Kent y madre de Victoria, la han sobrevivido como personaje histórico. Sin embargo, el de dulce anciana rodeada de nietos y leales sirvientes, sufriendo en silencio y piadosamente el dolor de una enfermedad terminal, no ha trascendido a su imagen cinematográfica. Es otra mujer muy distinta la que retratan tanto la serie *Victoria*¹³ como *The Young Victoria*: «a self-obsessed, histrionic, and impetuous virago, forever making unreasonable demands about her own status and income and in the process alienating most of the British royal family into which she had married».¹⁴ Esta última llega a retratar, a modo de prólogo, algunos de los episodios más

10. ELIZABETH A. FORD, DEBORAH C. MITCHELL: *Royal Portraits in Hollywood. Filming the Lives of Queens*, The University of Kentucky Press, Lexington, 2009.

11. JULIA KINZLER: «Visualising Victoria: Gender, Genre and History in *The Young Victoria* (2009)», en *Neo-Victorian Studies*, 4 (2), 2011, pp. 49-65.

12. Pese al interés merecedor de análisis de filmes anteriores en los que la reina aparece o protagoniza, como *La reina Victoria* (*Victoria the Great*, Herbert Wilcox, 1937), *Sixty Glorious Years* (Herbert Wilcox, 1938), *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, Billy Wilder, 1970) e incluso *Mr. Basil, el ratón superdetective* (*The Great Mouse Detective*, Ron Clements, Burny Mattinson, 1986) o *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2014), acotamos nuestro estudio a los tres más recientes y relacionados entre ellos.

13. Descartamos aquí el análisis de la serie, por falta de espacio. No obstante, llevaremos a cabo alguna mención puntual a esta, puesto que desarrolla la subida al trono, cortejo y primeros años de matrimonio de Victoria y, en este sentido, resulta interesante el paralelismo con *The Young Victoria*.

14. HELEN RAPPAPORT: *Queen Victoria. A Biographical Companion*, ABC-CLIO, Santa Bárbara, 2003, p. 226.

significativos de la infancia y primera adolescencia de Victoria, sucedidos bajo el aislamiento y férreo control del Kengsinton System, ideado por la duquesa de Kent y su auditor y consejero *sir* John Conroy (1786-1854) –este último, presentado sin excepción como un ser codicioso, manipulador e incluso violento–.¹⁵ La confianza de la duquesa en Conroy, que la defraudó financieramente de forma sistemática, en la organización de la vida de su hija enturbió las relaciones tanto con Guillermo IV como con ella misma de forma prácticamente irreparable –una vez reina, Victoria, que jamás perdonaría el comportamiento insultante y manipulador de Conroy para con ella, determinaría que su madre no solamente había sido «tonta» sino «a liar and a hypocrite»–.¹⁶ Ambos supervisan milimétricamente la educación de la joven, a la que mantienen alejada de cualquier otra influencia. Sus únicas compañeras de recreo son la hija de Conroy y su medio hermana mayor, Feodora, hasta que en 1830 la duquesa de Kent la presenta en público. Las intenciones de ambos radican en que la joven delegue en su madre como regente hasta cumplir veintiún años, regencia que sería ejercida de facto por Conroy. Es el convencimiento obsesivo de un dudoso y no reconocido parentesco de sangre con la realeza¹⁷ aquello que mueve al irlandés a forzar para sí mismo una posición de poder en la corte –concretamente, el cargo de secretario privado de la futura monarca–.

The Young Victoria incide en la tensa relación de Victoria con la duquesa y representa el impenitente alejamiento al que la reina sometió a su madre y Conroy una vez subió al trono. El filme muestra brevemente, por ejemplo, un suceso acaecido en 1835, cuando Victoria cae enferma a los dieciséis años¹⁸ y los dos intentan aprovechar su estado de debilidad para «arrancarle la promesa escrita de que nombrará a Conroy como su “secretario privado” el día de su ascensión al trono. Conroy le ha llevado a la cama un papel y un plumero, pero la princesa, sujeta por Lehzen, se niega a tal propósito».¹⁹ La baronesa Lehzen, aya de Victoria –enfrentada también a la duquesa y su secretario–, la apoya en su resistencia y finalmente, cuando el rey Guillermo IV fallece, esta sube al trono con dieciocho años. Un significativo encuadre, en este sentido, muestra a Victoria empedregada, desenfocada, en segundo término y a contraluz,

15. Incapaz de hacer frente a las deudas del duque de Kent cuando este fallece –ni siquiera con la ayuda de su hermano, el rey Leopoldo de Bélgica–, la duquesa queda a merced de sus cuñados ingleses, los reyes Jorge IV y Guillermo IV, a los cuales abiertamente desagrada y viceversa, en un país cuya lengua prácticamente no habla y cuyo parlamento es contrario a mantenerla económicamente, siendo todavía Victoria la cuarta en la línea sucesoria al trono.

16. GILES ST. AUBYN: *Queen Victoria: A Portrait*, Sinclair Stevenson, London, 1991, p. 72.

17. Concretamente, sucumbió al rumor de que su esposa era el fruto de una relación entre su madre y el duque de Kent, y por tanto medio hermana de Victoria –hipótesis hoy descartada historiográficamente–. KATHERINE HUDSON: *A Royal Conflict: Sir John Conroy and the Young Victoria*, Hodder and Stoughton, London, 1994.

18. A consecuencia, en parte, de los *tours* o «royal progresses» establecidos por Conroy y la duquesa para promocionar su imagen, que comenzaron en la década de 1830 y consiguieron el propósito de aumentar su popularidad.

19. PHILIPPE ALEXANDRE Y BÉATRICE D'AULNOIT: *Victoria (1819-1901). Reina y emperatriz*, Edhasa, Barcelona, 2001, p. 73.

mientras en el primero aparece la mano de Conroy sobre un mapa, junto con las de la duquesa y su dama Lady Flora Hastings, connotando su voluntad estratégica y la (todavía) vulnerabilidad de la joven frente a sus tutores (fig. 4).



Fig. 4. Victoria empequeñecida en *The Young Victoria*, 2009.

La distancia entre madre e hija toma consistencia espacial en el filme, que las dispone lo más alejadas posible dentro de la estancia que comparten para dormir (fig. 5).

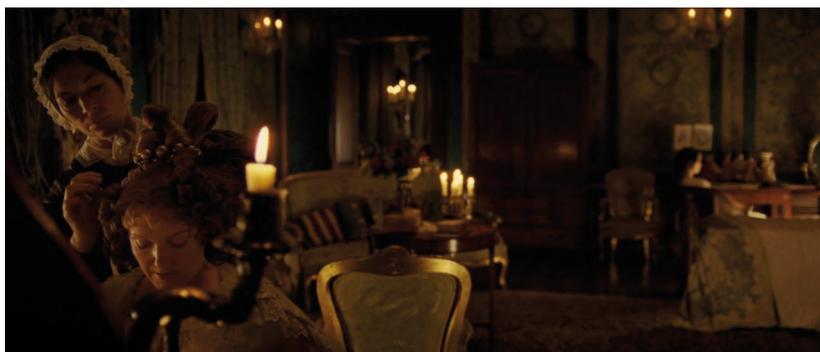


Fig. 5. La duquesa de Kent y Victoria en *The Young Victoria*, 2009.

Su conversación se engarza desde la simulación de planos-contraplanos sostenidos desde espejos, los cuales redoblan la distancia entre las mujeres. En permanente desacuerdo, cuando sus miradas se encuentran, lo hacen desde la máscara del reflejo que media entre ellas, y no directamente. De este modo, el recurso del plano-contraplano que convencionalmente sirve para vincular –paradójicamente,

mediante corte— se pone al servicio de subrayar el alejamiento entre las dos, lo difícil de soslayar los dispositivos que hacen de barrera entre ambas (fig. 6 y fig. 7).



Fig. 6. Victoria mira a su madre desde el espejo.



Fig. 7. Contraplano de la figura anterior.

La separación física y sentimental entre ambas crece²⁰ hasta que Victoria da a luz a su primera hija y Alberto se esfuerza en aproximarlas, pues las primeras medidas que Victoria toma como reina van dirigidas a deshacerse del Kensington System: dispone aposentos separados para ella y su madre, exige una hora para sí misma cada día y gestiona el alejamiento de Conroy. Antes, empero,

20. Las exigencias de la duquesa no cesarían con la subida al trono de su hija. Sin embargo, todas ellas se verían rechazadas. Victoria le negaría el título de «reina madre», establecería estancias para que durmieran y comieran separadas, buscaría consejo en otros (su primer ministro Lord Melbourne, Lehzen o el rey Leopoldo) y permitiría a la duquesa verla, solamente, bajo cita y en recepciones oficiales. Antes de que el príncipe Alberto mediara entre ambas para reconciliarlas, la duquesa viviría todavía más alejada de la corte de su hija, en Clarens House, en St. James, y en Frogmore Lodge en Windsor. DULCIE ASHDOWN: *Queen Victoria's Mother*, Robert Hale, London, 1974.

tiene lugar otro célebre episodio en el que diversas imágenes –de riquísima y preciosista puesta en escena– se componen disponiendo la mencionada distancia, que se traslada a lo público con ocasión de la celebración del cumpleaños del rey Guillermo IV en 1836 (fig. 8 y fig. 9). El banquete es históricamente recordado por cómo el rey –de rudos modales– declara su angustioso deseo de llegar a vivir otros nueve meses, tiempo suficiente para que Victoria obtenga la mayoría de edad y no haya, por tanto, posibilidad alguna de regencia.



Fig. 8. La duquesa se marcha airada del banquete.



Fig. 9. Guillermo IV grita sus reproches señalando a la duquesa.

Una composición simétrica enfrenta a la duquesa –a la izquierda– y al rey y su sobrina –a la derecha– mientras este le recrimina que esté ocupando en Kensington habitaciones que él reservó para sí mismo, con los escorzos desenfocados de los asistentes delante. Larguísimos puntos de fuga compuestos por la mesa del banquete y los invitados sentados a la misma en sendas hileras muestran al rey, de pie, profiriendo su discurso contra su cuñada por mantener cautiva a su sobrina. A ambos extremos, el indignado soberano la señala con el dedo hasta que, avergonzada, la duquesa se marcha airada.

Un *travelling* circular sigue y rodea a Victoria cuando, habiendo sido informada de la muerte del rey, recibe sola a los dignatarios²¹ procedentes del lecho de muerte de aquel, en el castillo de Windsor, en su sala de estar. La iluminación blanca aclara su piel, que destaca entre el negro del vestido, cuando Victoria ejerce el primero de sus actos con independencia de supervisión materna. El filme sitúa en sus labios las palabras que escribió en su diario respecto a su solemne deber: «Since it has pleased Providence to place me in this station, I shall do my utmost to fulfill my duty towards my country; I am very young and perhaps in many, though not in all things, inexperienced, but I am sure, that very few have more real good and more real desire to do what is fit and right than I have».²²

3. LOS BAILES

Una de las costumbres de la vida de la reina que cambia con su matrimonio, en virtud de la gran influencia que el príncipe Alberto imprime sobre ella, es su constante participación en bailes y fiestas, su gusto por trasnochar y permanecer por la mañana largo tiempo en la cama. Tal influencia proveniente del príncipe consorte –como prácticamente todas las que conforman el carácter puritano adoptado por la reina y designado en conjunto bajo el amplio paraguas de lo *victoriano*– es ignorada por *The Young Victoria*, que destaca, simplemente, la capacidad práctica y ahorradora de Alberto en la reorganización de los recursos de palacio.

La danza en pareja, como sucede constantemente en melodramas de época, es dispuesta en tanto episodio nuclear en la medida en que la aproximación física de los enamorados da lugar a una complicidad que les confirma –y trasladada al espectador– una atracción o enamoramiento recíprocos. La puesta en escena y los movimientos de cámara subrayan y enfatizan la relevancia de esta. Un suave cambio de distancia focal aleja a Victoria, que acaba de entrar en el gran salón de baile con sus damas, del resto de personajes que forman un friso tras ella. Un fantástico *travelling* la transporta suavemente, como flotando, al despejado centro de la estancia donde la espera el príncipe Coburgo.

El imposible desplazamiento avisa de la focalización del relato en la percepción subjetiva de los personajes, embelesados en ellos mismos y abstraídos de la –complacida– realidad que les observa y circunda (fig. 10 y fig. 11). Así lo disponen los planos cercanos a sus rostros y *travellings* que giran sobre las propias vueltas de los danzantes. Ambos dejan caer cuidadosamente sus manos, enlazadas en círculo sobre sus cabezas. El descendimiento de los brazos se muestra en repetidas ocasiones desde diferentes puntos de vista, de modo que

21. El arzobispo de Canterbury, lord Conyngham, y el lord Chamberlain.

22. A. C. BENSON Y ESCHER VICOUNT (eds.): *Letters of Queen Victoria 1837-1861*, John Murray, London, 1911.

el énfasis en la fascinación del enamoramiento de la pareja prevalece sobre la continuidad temporal del *raccord*, rota por la repetición del gesto.



Fig. 10. Victoria fija su mirada en Alberto.



Fig. 11. Victoria y Alberto comparten plano tras el *travelling* que la desliza junto a él.

Las escenas de baile representan también en los dos siguientes filmes momentos de especial –y poco frecuente– gozo en la madurez y vejez de Victoria. Pero antes de acudir a ellas mencionaremos, por último, que el montaje de *The Young Victoria* concede una importancia casi política al baile cuando, por montaje paralelo, representa el doble aprendizaje del príncipe Alberto, que practica el vals –Victoria lamentó en su primer encuentro que no lo conociera– mientras es entrenado en el reconocimiento de los protagonistas políticos fundamentales de Inglaterra, alternado con la llegada de Victoria y algunos otros invitados a Windsor –precisamente, los que Alberto va mencionando, como *lord* Melbourne o *sir* Robert Peel– para la celebración del aniversario real. Se desliza, así, la indisoluble vinculación del cortejo del príncipe con la estrategia política de la alianza matrimonial, la cual Alberto no cuestiona. Sin

embargo, son otros personajes los representados como estratégicamente interesados en este, mientras que en Alberto, simplemente, parecen coincidir felizmente tales intereses con su inclinación sentimental hacia su prima hermana Victoria.

Los diarios de Victoria²³ y las crónicas de la época atestiguan el gusto e incluso la gracia de la reina para el baile –aun teniendo una figura cada vez más oronda–. Tanto antes de casarse como después de ser madre, la pareja real gustaba de bailar en privado y en público.²⁴ Sin embargo, fallecido prematuramente el príncipe en 1861, el baile fue erradicado de la corte como tantas otras celebraciones y actividades cotidianas eclipsadas por el abrumador ritual de duelo al que Victoria sometió a la familia real y sus sirvientes. Con todo, tal era el amor de la reina por las danzas escocesas, indesligable de sus recuerdos en Balmoral con Alberto, que la celebración de bailes allí persistió en su viudez para el disgusto de damas y caballeros –quejosos del aspecto sudoroso y ebrio de los *highlanders*– que debían atender a los eventos, muchas veces celebrados al aire libre independientemente del clima.²⁵

Aunque el retorno de la reina al baile se acentuó con las celebraciones de los jubileos que trajeron consigo la vuelta de recepciones, *Mrs. Brown* representa una de esas veladas trasladándola años atrás, a 1866, y convirtiéndola en la escena que, decididamente, apunta en el filme a la paulatina disminución de la pesadumbre, aislamiento e inquebrantable pena de la soberana viuda. El tratamiento cinematográfico que recibe el baile en *Mrs. Brown* difiere radicalmente del vals mencionado con anterioridad. Es desde un picado elevado que se muestra el rústico salón al fondo del cual violines y gaitas tocan mientras la familia real y sus acompañantes danzan (fig. 12).



Fig. 12. Plano picado de la reina bailando con John Brown en *Mrs. Brown*, 1997.

23. VISCOUNT ESHER (ed.): *The Training of a Sovereign*, John Murray, London, 1914.

24. Algunos de los bailes formales que ofrecieron en Buckingham Palace –como el *Plantagenet Ball* de 1842, el *Georgian Ball* de 1845 o el *Restoration Ball* de 1851– fueron tildados de ostentosos y extravagantes por ser celebrados en tiempos de reivindicaciones cartistas y depresión económica.

25. E. E. P. TISDALL: *Queen's Victoria's Private Life*, Jarrolds, London, 1961.

Un *travelling* se aproxima a la reina cuando pasa a bailar con Brown mientras el resto marca el folclórico ritmo escocés con palmas. Los primeros planos de la reina, que respira agitada una vez la música cesa, la muestran prudentemente sonriente pero también abiertamente complacida (fig. 13). Como en el anterior filme, se intercalan planos de Bertie (1841-1910), heredero al trono a quien desagrada en particular Brown, su esposa Alexandra, las damas de compañía de la reina y los miembros del servicio de más responsabilidad, que si bien parecían disfrutar bailando, miran con severidad a la reina. En cualquier caso, la cámara no envuelve los movimientos de la pareja ni se detiene en sus expresiones; tampoco la iluminación ni el ritmo del montaje califican el momento en términos románticos, aunque el gesto sonriente de Victoria, su respiración y su cuerpo en movimiento marcan una diferencia respecto a su comportamiento anterior (fig. 14).



Fig. 13. Un *travelling* atiende el baile de la reina con Brown.



Fig. 14. Victoria sonríe aplaudida por la corte.

Si bien la estrecha relación entre John Brown y la reina y los privilegios que esta le otorgó despertaron recelo y habladurías entre los allegados de Victoria, la lealtad del escocés hacia ella nunca se puso en duda. En cambio, el que la reina consideraría su *munshi* («maestro»), su sirviente indio Abdul Karim (1863-1909), fue objeto de sospecha, acusaciones e incluso investigaciones del servicio de inteligencia británico desde que pasara a formar parte de su

personal más cercano. Victoria jamás reconoció públicamente ninguna de las acusaciones hacia el *munshi*, cuya base tenía una indudable parte de común prejuicio racista.²⁶ No obstante, en *Victoria & Abdul* son dos los momentos en los que la reina se siente defraudada, herida y engañada por Karim, y el primero de ellos precisamente tiene lugar tras la última de las escenas de baile que mencionaremos, que resulta ser la más íntima, por diferentes motivos, de todas ellas.

Con una mayor capacidad de ironía, crítica hacia la nobleza británica y matices narrativos, el filme de Stephen Frears se abstiene de juzgar al *munshi* representándolo como un ser vital, parlanchín, que trata prudente y respetuosamente a los cortesanos hostiles hacia él, moviéndose entre ellos con la naturalidad que le permite su posición privilegiada. En una decadente velada florentina a la que acude un afónico y caricaturesco Puccini, la reina, a instancias del *munshi*, entona penosamente la jovial canción *I'm Called Little Buttercup*, de la ópera cómica *H. M. S. Pinafore* o *The Lass that Loved a Sailor* (de Arthur Sullivan y libreto de W. S. Gilbert) mientras la corte exasperada entorna los ojos y Bertie la acompaña torpemente al piano. Animada tras el aplauso que corta su actuación, la reina celebra el brindis a su salud y tararea la melodía casi de forma infantil mientras camina dando pequeños saltitos, con el *munshi*, bajo un porche porticado. Enternecida y, en sus palabras, feliz como hacía años que no lo era, acepta la invitación de su sirviente a bailar. La cámara se les aproxima progresivamente mientras él le va confesando que al principio la temía pero resultó ser una mujer muy amable con él (fig. 15 y fig. 16).



Fig. 15. La reina anciana baila con el *munshi* en *Victoria y Abdul*, 2015.

26. RAPPAPORT, *Queen Victoria*, p. 259.



Fig. 16. La cámara sigue el baile.

Mientras les sigue en su baile, el eje de la cámara tuerce ligera pero significativamente el plano cuando Karim empieza a decirle que sabe que es mucho mayor que él, la reina de Inglaterra y la emperatriz de la India, mientras que él es un humilde *munshi* (fig. 17). El cerrado contraplano de la reina la muestra emocionada, escuchando la declaración casi amorosa de su sirviente. No obstante, su expresión muta hacia el desconcierto cuando Karim –desde un primer plano todavía más cerrado– le revela que la considera la mujer más especial de su vida, incluso más que su esposa. La reina, atónita puesto que desconocía –como el espectador– que estuviera casado, le insta a ir a buscar a su esposa inmediatamente a la India (fig. 17 a 20).



Fig. 17. El eje del plano se tuerce ligeramente mientras bailan.



Fig. 18. Karim, en contrapicado, expresa su afecto por la reina.



Fig. 19. El plano se cierra sobre el rostro del *munshi*.



Fig. 20. Primer plano de la conmoción de Victoria.

El segundo y más dramático reproche tiene lugar cuando la reina, defendiendo al *munshi* frente a la corte, hace el ridículo frente a los argumentos de Bertie, el Dr. Reid y su secretario privado, que destacan el papel musulmán en el arranque de

la Rebelión India de 1858-1859, dejando a la reina sin respuesta. Sintiendo confundida y humillada por culpa del *munshi*, la reina reprocha desolada su engaño al joven. En una galería interior del palacio de Osborne, más oscura e iluminada de forma mucho más fría que la anterior, enumera todo lo que ha hecho por él pese a la oposición del personal de su casa y destaca que incluso dejó pasar que no le dijera que estaba casado. Aunque Karim se disculpa e intenta matizar su explicación, Victoria, dolida, le dice que deberá regresar a casa, y que le echará de menos (fig. 21).



Fig. 21. La colorimetría se vuelve grisácea con el disgusto de Victoria.

El sonido de la tormenta que cae fuera de campo acompaña su separación, mientras entra también una melancólica banda sonora *extradieética*. Dos planos generales subrayan mediante la distancia focal la separación física entre ambos. La reina, envejecida súbitamente de nuevo, camina encorvada apoyada sobre su bastón, mientras Karim, quieto y lloroso, se gira viéndola marchar. Un primer plano mantenido por un discreto *travelling* la acompaña mientras, fatigosa y ajena a que la siguen detrás algunos miembros de su casa, camina hacia sus aposentos (fig. 22 y fig. 23).



Fig. 22. Victoria se aleja, en segundo término.



Fig. 23. Contraplano de la figura anterior.

La fragilidad emocional, más que física, de Victoria es mostrada por la enunciación en este punto del filme más agudamente que en ningún otro cuando, vencida, responde sin girarse a las buenas noches de su hijo, satisfecho como la pequeña camarilla que ha observado la escena escondida (fig. 24 y fig. 25).



Fig. 24. La reina se retira vigilada por la camarilla.

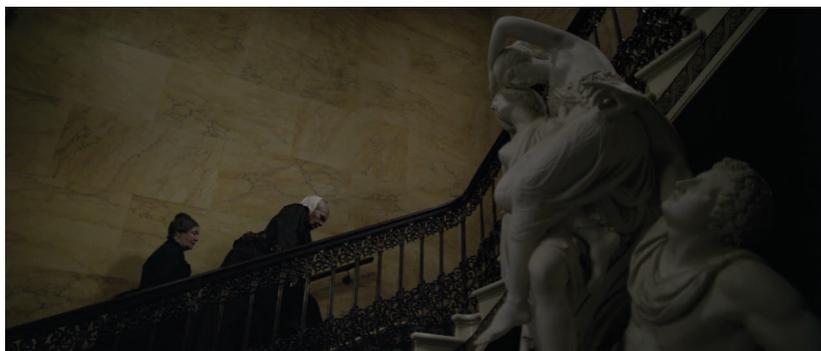


Fig. 25. Contrapicado de la reina subiendo costosamente las escaleras.

Un contrapicado acentúa lo empinado de las escaleras que sube costosamente, mientras la banda sonora enfatiza su pesar y envilece la animosidad de sus familiares y allegados.

4. EL PRÍNCIPE Y EL DUELO

Los dos bailes anteriores guardaban una relación con el príncipe Alberto, el primero de forma directa y el segundo evocando su memoria desde Escocia. Este tercero desemboca de nuevo en la añoranza y patológico duelo hacia el príncipe cuando Victoria, desprovista de sus atributos reales y frente a un espejo que le devuelve la imagen de una anciana melancólica, levanta la mirada llorosa desde su tocador hacia la fotografía del príncipe que cuelga en la pared –mientras la banda sonora introduce ligeras notas más agudas–. Como si hubiera dialogado con la fotografía al mirarla, la reina suspira y llama a su ayudante (figs. 26 a 29). Bajo la lluvia nocturna, ambas acuden en carruaje para que la reina, en virtud de la devoción que su sirviente le ha mostrado, le permita quedarse.

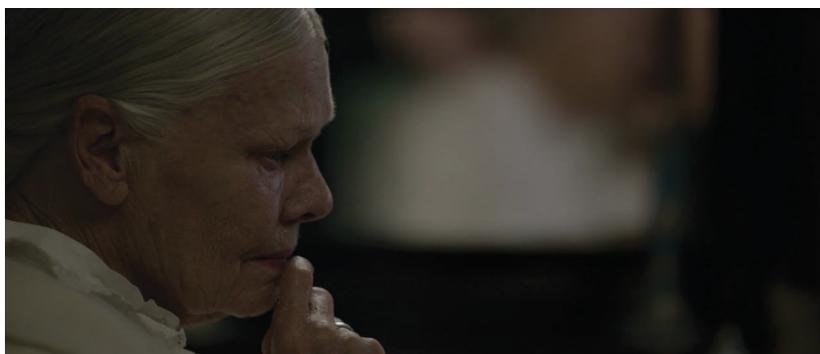


Fig. 26. Primerísimo primer plano de la reina, llorosa.



Fig. 27. Un plano más amplio muestra su reflejo en el espejo del tocador.



Fig. 28. Plano subjetivo del retrato del príncipe Alberto.



Fig. 29. Victoria se mira en el espejo.

La huella del príncipe Alberto en Victoria sería tan profunda que, una vez viuda, trataría de mantener durante toda su vida, tanto privada como política, los estándares morales y decisiones que creía que Alberto hubiera tomado en su lugar. Con ello, defendió como sagrados los valores que guiaban la conducta del príncipe consorte: la ética del esfuerzo en el trabajo, la conciencia del deber, el orgullo cívico, la solemnidad en sus propósitos, la austeridad o la intachable rectitud moral que han pasado a la historia como parte importante de la moral victoriana.

The Young Victoria invierte buena parte de su metraje en representar los primeros encuentros entre la joven y muestra que Alberto fue prácticamente desde que nació el candidato que el tío de ambos, Leopoldo, proponía para el matrimonio de Victoria –decisión que la molesta profundamente–. El filme también deja entrever, suavizado, el fracaso del primer encuentro entre ambos. Si bien expone la intensa atracción física entre los dos²⁷ y la adoración

27. ALEXANDRE Y D'AULNOIT, *Victoria (1819-1901)*, p. 128.

que ella le profiere mediante el explícito lenguaje visual del melodrama, son más los aspectos que se omiten de la relación entre ellos, como la declinación del príncipe de las diversiones mundanas que entretienen a Victoria, o su preferencia por la compañía de personalidades cultas –intelectuales, científicos, literatos– ante los que la joven se siente en inferioridad de condiciones. Una vez casados, no hay apenas rastro de las constantes discusiones domésticas, la irascibilidad de la reina o su aborrecimiento del embarazo y la maternidad.²⁸ La cinta deja de lado el hecho de que la cultura y sensibilidad política de Victoria se refinaron bajo la supervisión de Alberto, si bien muestra en las reflexiones que le hace hacia el primer ministro Sir Robert Peel su esfuerzo en inculcarle la imparcialidad política que se esperaba de una monarquía constitucional.²⁹ En aras de la construcción de un personaje femenino independiente y fuerte, como de la predilección por la historia sentimental, queda fuera de campo el hecho de que no hubiera una sola decisión que Victoria no consultara a su marido:³⁰ «Era Alberto quien por la mañana aprobaba la elección de su vestido y de su sombrero, era Alberto quien le dictaba todos y cada uno de sus discursos y cada carta que escribía, era Alberto quien le explicaba cómo debía posar para los pintores y los escultores y así legar a la posteridad una imagen de la monarquía digna de admiración».³¹ El cine se resiste a explorar la figura del príncipe consorte, dejándolo en segundo lugar o fuera de campo, del mismo modo que la sociedad británica lo miró con recelo, hasta pasada su muerte, por el doble pecado de ser extranjero y alemán –que se burlaría apelando a él como «Albert der King»–. Ni su papel en la educación de la reina ni su influencia política ni su patronazgo de las artes y la investigación científica

28. CRISTOPHER HIBBERT: *Queen Victoria, a Personal History*, Harper Collins, London, 2000; YVONNE WARD: «The Womanly Garb of Queen Victoria's Early Motherhood, 1849-1842», en *Women's History Review*, 8 (2), 1999, pp. 277-294.

29. La imagen política de la reina se había visto dañada, en este sentido, con la Crisis de las Damas de Cámara de 1839. Ante el inminente cambio de gobierno *whig*, encabezado por el primer ministro *lord Melbourne*, adorado por Victoria, la reina se había negado al requerimiento de *sir Robert Peel*, que debía formar un gobierno *tory*, de que sustituyera algunas de sus primeras damas *whigs* por esposas de *tories*, entendido como una muestra de apoyo al nuevo gobierno. Alegando que no había precedentes que la obligaran a ello, y que la política no tenía relación con sus damas de compañía, Victoria no cedió ante Peel que, indignado, se retiró. En lo que sería visto como un acto caprichoso y prácticamente inconstitucional, Victoria restauró a *lord Melbourne* en el cargo y durante un tiempo consiguió retenerle a su lado, manteniendo la rutina de charlas y largos paseos a caballo con su admirado y cercano mentor, cuyo gobierno se desmoronaría definitivamente en 1841. Para entonces, Alberto había ocupado ya el lugar de «*lord M*» en el corazón y la enseñanza de la reina. La crisis ha sido reinterpretada recientemente en clave de género: «Far from being an insignificant political tantrum thrown by an inexperienced teenaged Queen [...] the true legacy of the Bedchamber Crisis consists of the ironic combination of a victory for female kingship won by an assertion of the political insignificance of women». CHARLES BEEM: *The Lioness Roared: The Problems of Female Rule in English History*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p. 144.

30. El diarista de la corte, Charles Grenvil, llegó a escribir en 1845: «They are one person, and as He likes and She dislikes busines, is obvious that while she has the title he is really discharging the functions of the Sovereign». LYTTON STRACHEY Y ROGER FULFORD (eds.): *The Grenville Memoirs*, Macmillan, London, 1938, p. 257.

31. ALEXANDRE Y D'AULNOIT, *Victoria (1819-1901)*, p. 331.

entran en campo en los filmes que estudiamos aquí.³² La melancólica soledad de Alberto, insatisfecho con sus tareas domésticas, y su dificultad para encontrar un espacio propio en el que volcar sus capacidades intelectuales, políticas y culturales son soslayadas para saltar de su papel como apuesto pretendiente de la heredera a su imagen como el «santo de vidriera»³³ en el que su viuda le convirtió, ganándose el apodo de la Viuda de Windsor.

Cuando Alberto consideró poco saludable la excesiva e histérica aflicción de Victoria ante la muerte de su madre³⁴ poco podía suponer que, en apenas unos meses, su esposa se sumiría en un abismo mucho más profundo que marcaría extravagantemente su comportamiento –y, a la fuerza, el de su familia– durante el resto de su vida.

De las proporciones épicas del duelo de Victoria quedan, en *Mrs. Brown y Victoria & Abdul*, reminiscencias como las mencionadas fotografías y cuadros del príncipe repartidos por todas las residencias reales. Sin embargo, puesto que empiezan *in medias res*, el tiempo ha convertido en rutina y materializado en *mementos* los estallidos nerviosos de Victoria. Habiendo destacado ya un par de cuestiones respecto al duelo en *Victoria & Abdul*, mencionaremos alguna de las presentes en *Mrs. Brown* –siendo el propio abatimiento y malhumor de la reina su signo más evidente–. El impenetrable duelo de la reina es lo que precipita la llegada de su coprotagonista, John Brown, y la relevancia del mismo abre el filme. Un montaje paralelo entrelaza cómo una sirvienta arregla el cabello y sombrero velado de la monarca según las costumbres estéticas de luto mientras, «Richard, su sirviente, deposita en su diván la ropa de Alberto, su chaleco, sus zapatos, sus calcetines. En el cuarto de aseo, llena el jarro con agua caliente, como si su señor fuera a afeitarse».³⁵ El retrato oficial de Alberto aparece colgado en segundo término, en penumbra, tras el dosel de una cama (figs. 30 a 35).



Fig. 30. Una doncella trenza el pelo cano de la envejecida reina viuda en *Mrs. Brown*.

32. Es en la serie televisiva *Victoria* donde más relevancia tiene Alberto, si bien continúan siendo las cuitas domésticas con Victoria –por ejemplo, respecto a la educación de sus hijos– aquello que más atención recibe.

33. DAPHNE BENNET: *King Without a Crown: Albert Prince Consort of England 1819-1861*, Heinemann, London, 1977, p. 376.

34. Escribiría a su esposa: «My advice to be less occupied with yourself and your own feelings is really the kindest I can give [...] for pain is felt chiefly by dwelling on it and can thereby be heightened to an unbearable extent». ROGER FULFORD: *The Prince Consort*, Macmillan, London, 1966, p. 249.

35. ALEXANDRE Y D'AULNOIT, *Victoria (1819-1901)*, p. 345.



Fig. 31. La cámara atrapa el retrato del príncipe Alberto.



Fig. 32. El plano atiende el movimiento del lacayo dispone el atuendo del príncipe muerto.



Fig. 33. Victoria reflejada, sombría, en el espejo.



Fig. 34. Los utensilios del aseo del príncipe, preparados diariamente.



Fig. 35. Una doncella ata a Victoria el sombrero y velo de luto.

De la efigie pintada del príncipe consorte –equivalente a la amargura de su recuerdo–, la cámara se traslada hacia las consecuencias prácticas del duelo, materializadas en una serie de prohibiciones e imposiciones³⁶ al servicio y la corte, convertida en «una escuela de vestales viudas» que debían «ocuparse de la llama de la pena de la reina y atender su conveniencia para siempre».³⁷ La mirada pasmada e introspectiva de la reina contemplándose en el espejo confirma lo que la voz en *off* de su secretario privado, Sir Henry Ponsonby (1825-1895), va explicando: que ha hecho llamar a un tal John Brown, mencionado por la reina como el mejor sirviente de Alberto en Escocia, para intentar despertarla del «intento de revivir aquello que nunca puede ser resucitado».

5. EL ESCOCÉS

Los planos que siguen al montaje alterno recién mencionado encuadran una playa rocosa al aire libre, con pequeñas casitas de piedra, en la que un hombre con barba vestido con kilt camina con un poni blanco. No en balde, sacar a Victoria de su enclaustramiento sería uno de los primeros méritos del apuesto, rudo, directo y leal *highlander* John Brown (1826-1883)

36. Victoria inmediatamente estableció que el luto por el príncipe consorte «shall be ordered for the longest time in modern times», y así lo cumplió. VERA WATSON: *A Queen at Home: An Intimate Account of the Social and Domestic Life of Queen Victoria's Court*, W. H. Allen, London, 1952, p. 156. Vestida estrictamente de negro de forma vitalicia, rindiendo culto póstumo a su marido tanto en las residencias reales –repletas de bustos, estatuas, fotografías del príncipe y de ella (sola o con sus hijas) rodeando sus imágenes–, como en monumentos públicos –como el Albert Memorial erigido en Hyde Park en estilo neogótico, del que Alberto había sido un decidido impulsor–. La habitación en que murió en Windsor se mantuvo exactamente como estaba en vida de él. Los habitantes del castillo debían hablar susurrando, especialmente durante los primeros años de duelo y las comidas –prácticamente el único momento compartido por la reina con su familia– resultaban agónicos y largos silencios. Nadie tenía permitido salir del enfermizamente frío edificio a menos que *la Viuda de Windsor* lo hiciera.

37. LONGFORD, ELIZABETH: *Life With Queen Victoria: Marie Mallet's Letters from Court, 1887-1901*, John Murray, London, 1998, p. 310.

(fig. 36). Llegado a Osborne tres años después de la muerte de Alberto y desprovisto de la pompa y educación cortesananas, contradeciría a Victoria consiguiendo constantemente y para asombro de todos que hiciera lo que él quería, ocupando así una excepcional posición en la vida de ella. De ser cierto que era la celebración del duelo aquello que la mantenía viva,³⁸ John Brown supo invertirlo evocando recuerdos felices con el príncipe, mejorando su humor y convenciéndola para cabalgar a diario (fig. 37). La determinación y sinceridad del sirviente se traslada fílmicamente desde su primera conversación con la reina, a quien le espeta que debe echarle de menos (a Alberto) terriblemente, pues nunca pensó verla en semejante estado –balbuceante, imprecisa, llorosa–.



Fig. 36. Georges Washington Wilson, *John Brown; Queen Victoria*, 1863, 103 × 62 mm, National Portrait Gallery.



Fig. 37. Primer paseo de Victoria con John Brown en el filme.

38. Según fue envejeciendo, la reina desarrolló un interés e implicación crecientes en la organización de funerales y confección de ropa de duelo, y coleccionó objetos relacionados con la memoria de los muertos –familiares, amigos, o sirvientes–. RAPPAPORT, *Queen Victoria*, pp. 408-409.

La distancia inicial marcada por Victoria toma, como en otras ocasiones, carácter espacial, pues el escocés permanece de pie en el jardín junto al poni. desoyendo las órdenes del personal de palacio hasta que su obstinada desobediencia llama la indignada atención de su majestad, que le observa desde una ventana (fig. 38 y fig. 39).



Fig. 38. Plano subjetivo de la mirada de Victoria hacia Brown en el jardín.



Fig. 39. La reina observa al sirviente escocés desde el palacio.

La estrecha relación entre ambos y su promoción como el más importante miembro del servicio de palacio provocó rumores –públicos y privados–,³⁹ alimentados por la reclusión de la reina, que no impidieron que durante los últimos dieciocho años de su vida Brown no se alejara una sola vez de su lado. En beneficio del efecto dramático, el filme de Madden relaciona un parcial retorno a la vida pública de la reina,⁴⁰ orquestado por el carismático primer ministro Benjamin Disraeli (1804-1881), con el empeoramiento de la salud de Brown, debilitada por su alcoholismo y negligencia al exponerse, en sus paseos con Victoria, al frío y la lluvia vestido solamente con su tradicional kilt y chaqueta. Tras una fuerte discusión⁴¹ previa a que la reina vuelva a sus asuntos de

39. Incluso sectores decididamente monárquicos empezaban a cuestionarse el abandono de la reina de sus deberes oficiales, y empezaron a aparecer viñetas satíricas en revistas como *Punch*, «insinuating that Brown was now not only the power behind the throne but perhaps also had found his way into the Royal bed». RAPPAPORT, *Queen Victoria*, p. 78.

40. En los años de 1866 y 1867, cediendo ligeramente a la presión parlamentaria, acudió a la apertura del parlamento quejosa y negándose a vestir de forma oficial.

41. De nuevo en beneficio del drama, el filme se toma la licencia de atribuir a Brown el haber convencido a la reina de volver al espacio público, pagando el precio de que ella se sienta traicionada por él. A gritos, en la

estado y la consecuente separación, Brown –al servicio de la soberana, pero relegado de su puesto privilegiado– todavía protagoniza un último acto heroico: frustrar el intento de magnicidio del irlandés Arthur O'Connor.⁴² Poco después, fallece dejando otra gran ausencia en la vida de la reina. Del mismo modo que sucederá con el *munshi*, Bertie, el Príncipe de Gales, cuya relación con la reina siempre fue tensa y mutuamente insatisfactoria, ordenaría destruir prácticamente todo recuerdo y objeto relacionado con Brown.

Sin embargo, la historiografía ha rescatado los mencionados arreglos de Victoria para su propio entierro, con múltiples e íntimos recuerdos suyos –incluido el anillo de bodas de la madre de Brown, que él le había regalado–, su placa conmemorativa en el Royal Mausoleum de Frogmor –la única del sepulcro que no pertenece a un miembro de la realeza– y las incansables palabras que Victoria dedica a su sirviente en sus diarios. *Sir Henry Ponsonby*, secretario privado de la reina, a diferencia de su alter ego ficticio en *Mrs. Brown*, fue uno de los pocos que, lejos de considerarle una amenaza, avalaron la honestidad de John Brown a pesar de sus modales toscos.⁴³

La imagen del busto de Brown haciéndose pedazos es la primera del filme (fig. 40 y fig. 41). *Sir Ponsonby*, en la última escena, explica que les costó horas recoger los pedazos. No en balde, hilvanar y reconstruir hipótesis y fragmentos escritos o retratados hace más de un siglo y medio es lo que hace *Mrs. Brown*, proponiendo una reina melancólica, incomprendida, irresponsable y egoísta, obstinadamente encadenada a un fantasma y afectivamente dependiente de otro hombre, cuyo enamoramiento sugiere contenidamente –sin osar desarrollarlo–, desde el gesto y la composición (melodramáticos recursos ante la falta de palabras) (fig. 42).

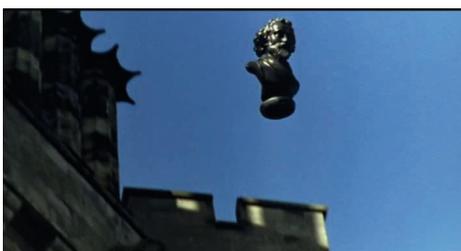


Fig. 40. Primer plano de Mrs. Brown, con el busto cayendo al vacío.

conversación traslada su disgusto, ansiedad y temor de convertirse en el espectáculo de una viuda nerviosa, temblorosa y sola. HIBBERT, *Queen Victoria, a Personal History*; WARD, YVONNE. «The Womanly Garb...».

42. Uno de los siete intentos de asesinato que sufrió Victoria tuvo lugar en febrero de 1872, cuando regresaba del *te deum* celebrado en la Catedral de St. Paul en agradecimiento a la recuperación del príncipe de Gales de la fiebre tifoidea que hizo revivir el fantasma de la muerte de su padre. O'Connor fue desarmado por Brown, aunque su pistola se reveló como rota e inservible.

43. Los placeres de Brown eran simples –*whisky* y tabaco–; apenas usó la finca en Balmoral que la reina le concedió, llena de sus regalos personales; carecía de ambición para sí mismo y no le interesaba ejercer influencia política en la reina ni la opinión de la clase alta. Tal era su «aterradora lealtad» que «in an earlier, less civilized age he would have killed for her as readily as he carried her tea tray». STANLEY WEINTRAUB: *Victoria*, John Murray, London, 1996, p. 365.



Fig. 41. El busto se estrella contra el suelo.



Fig. 42. Contenida cercanía física entre Brown y Victoria en *Mrs. Brown*.

6. EL MUNSHI

Si en *Mrs. Brown* la reina termina despidiéndose de Brown en su lecho de muerte, en *Victoria & Abdul* es Karim quien acompaña sus últimos suspiros (fig. 43 y fig. 44).



Fig. 43. Lecho de muerte de John Brown en *Mrs. Brown*.



Fig. 44. Karim con Victoria, en su lecho de muerte.

El esquema argumental del filme –aunque no su tono– es muy similar al del anterior: un personaje masculino *exótico* –en esta ocasión indio–, alto, bien parecido, más joven que la reina, llega a palacio –a propósito de la celebración de su Jubileo de oro en 1887– y a ella le complace que la atienda, mientras que la corte y el servicio, sin excepción, abominan de su presencia y cercano contacto con Victoria. La reina desea aprender más sobre la India y encarga a Karim, pronto considerado su *munshi*, su maestro, que le enseñe indostánico.⁴⁴ Como en diversas ocasiones en los otros filmes, el montaje paralelo hermana –y a la vez contrasta– a los protagonistas. La encargada del vestuario y una sirvienta levantan –literalmente– a la anciana reina, mientras los sirvientes hindús viajan en barco hacia Inglaterra para cumplir con su papel en la celebración. La puesta en escena de los aposentos de Buckingham Palace es contrapuesta a la de las hamacas en las que duermen ellos, en la bodega del barco. La preparación de la reina para el Jubileo frente al espejo va seguida de la llegada de Karim a Windsor y los paralelismos formales continúan mientras ambos son vestidos (fig. 45 y fig. 46). Sin embargo, el rostro de ella no se mostrará hasta que se siente a presidir el banquete en el que entran en contacto por primera vez.



Fig. 45. La reina es vestida por sus doncellas.

44. SUSHILA ANSAND: *Indian Sahib: Queen Victoria's Dear Abdul*, Duckworth, London, 1996.



Fig. 46. Visten a Karim para la ceremonia.

Abundan, en la entrada de los indios en el castillo y sus primeras horas allí, los contrapicados que engrandecen el lugar, trasladando el visible asombro de Karim (fig. 47 y fig. 48).



Fig. 47. El plano esquivo ofrecer el rostro de la reina en el espejo.



Fig. 48. Plano aberrante que representa la impresión de Karim ante el castillo de Windsor.

El carácter más caricaturesco de los personajes y los rituales de corte se traducen formalmente en los encuadres con marcadas diagonales formadas por los invitados dispuestos con precisión milimétrica, contestados por larguísimas colas de mayordomos que traen y llevan la comida. El revuelo y las carreras que implica un plato de sopa pone en evidencia un dispositivo que se representa desde el lenguaje fílmico como excesivo, por ejemplo, mediante los acusadísimos contrapicados que, más que engrandecer, ridiculizan a los mozos que anuncian con trompetas los diferentes eventos, ya en el salón de Windsor, particularmente cuando llega el *mohúr* –la emblemática moneda india con efecto de MacGuffin, cuyo pequeño tamaño decepciona incluso al mayordomo principal– y el sirviente indio que ha viajado muy a su pesar para entregarlo a la reina, no tiene nada que llevar en las manos (figs. 49 a 52).



Fig. 49. El banquete cruza en una destacada diagonal el plano.



Fig. 50. Las diagonales se contestan composítivamente representando también a la servidumbre.



Fig. 51. Acusado contrapicado de los sirvientes.



Fig. 52. Fotograma de Victoria y Abdul, 2015

La imagen de este segundo sirviente, Mohammed (Adeel Akhtar), que ha cruzado medio mundo para desfilarse disfrazado con las manos vacías, antecede a la crítica que la película desarrolla respecto al imperialismo británico. Más allá del descarado racismo de conciencia imperialista con que se dibuja a la élite británica y las abiertas quejas del personaje, deprimido y deteriorado por el frío británico, una serie de encuadres le muestran enfermo, tembloroso y chantajeado por el príncipe heredero, convocando iconográficamente ecos actuales en su problemática (fig. 53 y fig. 54).



Fig. 53. Contrapicado de Mohammed, enfermo y extorsionado por el Príncipe de Gales.



Fig. 54. Intenso primer plano de Mohammed, reaccionando con desprecio al chantaje.

Lo mismo sucede con la violencia con la que el personal de palacio, encabezado por el ya rey Eduardo VII, entra en la casa en la que vive el *munshi* con su esposa y suegra zarandeándolas, revolviendo sus objetos y destruyendo –como ya hiciera con John Brown– toda prueba documental de su relación con la reina muerta. La banda sonora, el llanto de Karim y el efecto iconoclasta que genera la fotografía de ambos ardiendo (fig. 55 y fig. 56) termina incidiendo en la inmediata expulsión del *munshi*, que se retiró a la finca que la reina le había concedido en la India, y –de nuevo en beneficio del clímax final– contrasta con la emotiva despedida dispuesta mediante primerísimos primeros planos de los dos.



Fig. 55. ROBERT MILNE, *Hafiz Abdul Karim; Queen Victoria with her dog Noble*, 1897, 139 × 99 mm, National Portrait Gallery (fragmento).



Fig. 56. La recreación cinematográfica de una de las fotografías de Victoria con el *munshi*, ardiendo.

En este último filme ya no es la reina –que deja hacer al resto, aburrída y por inercia– la responsable de lo excéntrico del funcionamiento de palacio, como sucedía en *Mrs. Brown*, sino que el lenguaje cinematográfico lo trata como tal. La reina de Frears es también melancólica, irascible y obstinada,⁴⁵ pero aquello en que la narrativa insiste es en la inocencia e ilusión casi infantil que le despierta el *munshi*.

7. LOS SUSURROS

Los filmes, hijos de los medios de masas que nacían poco antes de la muerte de la reina, pero a tiempo de capturarla en celuloide, indagan en la imagen de la monarca que inundó y fue reclamada por –en ocasiones, a su pesar– la cultura visual de su tiempo. El anclaje del punto de vista en Victoria vincula los tres relatos. La mirada de la cámara, la composición, la iluminación, la banda sonora y el montaje renuncian a una narración distante para empatizar con la subjetividad de la reina, dando prioridad en todo momento a su vida sentimental frente a la política, que estuvo marcada por los afectos y desafectos de

45. Como realmente lo fue cada vez que su personal y familia se manifestaron en contra de John Brown y, sobre todo, de Karim, desoyendo cualquier crítica hacia ellos.

la anterior pese a los esfuerzos del príncipe consorte en inculcarle su propia capacidad de juzgar racional, fría y objetivamente cada situación como monarca. La enunciación se enamora, se aflige, se indigna con ella para inventar a la soberana en cada ocasión, vinculándola siempre a uno de los tres hombres mencionados. De este modo, la imagen en movimiento tantea y matiza, desde la ficción, a la efigie fotográfica, institucional, decimonónica de Victoria.

El cine, como la historiografía, ensambla piezas –imágenes– necesariamente dispersas para hacerlas significar poniéndolas en contacto, encadenándolas de modo que unas condicionan, reescriben irremediabilmente a las otras. En los filmes que bucean en la historia y el arte para nutrirse de ellos e idear, repensar y representar un personaje histórico –y su época, y sus conflictos– acudiendo a referentes previos, la constelación creada por el montaje resulta laberíntica. La memoria de los personajes históricos toma vida propia en el cine sin que la historiografía pueda, siempre, corregir sus inclinaciones. Tampoco esta última puede vanagloriarse de tener, nunca, la última palabra, pues en virtud de su propia honestidad está condenada a corregirse a sí misma constantemente. Un susurro pronunciado en un lecho de muerte, silente entre las páginas de un diario íntimo durante siglos, tiene la capacidad de quebrar la imagen blindada del ser aludido. Así pudo suceder con la resucitada confesión del reverendo Norman Macleod, capellán de Victoria, que en su lecho de muerte confesaba haberla casado en secreto con John Brown, remordimiento filtrado desde los cuchicheos discretos de la antesala de la muerte a la palabra escrita que, aunque fuera redactada en privado para no ser leída, terminó siendo objeto de debate entre historiadores.⁴⁶ A esta cuestión sobrevuela el interrogante de la verdadera potencia del dato empírico, cuando independientemente del mismo, el murmullo hablado y escrito del pasado y la ficción cinematográfica del presente han decidido dar consistencia, en este caso, al romance de una reina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDERSON, ANDREW: «Victoria 'did become Mrs Brown'», *The Telegraph*, 2003.
- ALEXANDRE, PHILIPPE Y D'AULNOIT, BÉATRICE: *Victoria (1819-1901). Reina y emperatriz*, Edhasa, Barcelona, 2001.
- ANSAND, SUSHILA: *Indian Sahib: Queen Victoria's Dear Abdul*, Duckworth, London, 1996.
- ASHDOWN, DULCIE: *Queen Victoria's Mother*, Robert Hale, London, 1974.
- BEEM, CHARLES: *The Lioness Roared: The Problems of Female Rule in English History*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
- BENJAMIN, WALTER: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- BENNET, DAPHNE: *King Without a Crown: Albert Prince Consort of England 1819-1861*, Heinemann, London, 1977.
- BENSON, A. C. Y ESCHER, VICOUNT (EDS.): *Letters of Queen Victoria 1837-1861*, John Murray, London, 1911.

46. ANDREW ALDERSON: «Victoria 'did become Mrs Brown'», *The Telegraph*, 2003.

- DIAMOND, FRANCES Y TAYLOR, ANN: *Crown and Camera: The Royal Family and Photography*, Penguin, Harmondsworth, 1987.
- ESHER, VISCOUNT (ED.): *The Training of a Sovereign*, John Murray, London, 1914.
- FORD, ELIZABETH A. Y MITCHELL, DEBORAH C.: *Royal Portraits in Hollywood. Filming the Lives of Queens*, The University of Kentucky Press, Lexington, 2009.
- FULFORD, ROGER: *The Prince Consort*, Macmillan, London, 1966.
- HARDY, ALAN: *Queen Victoria Was Amused*, John Murray, London, 1976.
- HIBBERT, CRISTOPHER: *Queen Victoria, a Personal History*, Harper Collins, London, 2000.
- HUDSON, KATHERINE: *A Royal Conflict: Sir John Conroy and the Young Victoria*, Hodder and Stoughton, London, 1994.
- KINZLER, JULIA: «Visualising Victoria: Gender, Genre and History in *The Young Victoria* (2009)», en *Neo-Victorian Studies*, 4 (2), 2011, pp. 49-65.
- LAMONT-BROWN, RAYMOND: *John Brown: Queen Victoria's Highland Servant*, Sutton, 2000.
- LONGFORD, ELIZABETH: *Life With Queen Victoria: Marie Mallet's Letters from Court, 1887-1901*, John Murray, London, 1998.
- PLUNKETT, JOHN: *Queen Victoria: First Media Monarch*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- RAPPAPORT, HELEN: *Queen Victoria. A Biographical Companion*, ABC-CLIO, Santa Bárbara, 2003.
- ST. AUBYN, GILES: *Queen Victoria: A Portrait*, Siclair Stevenson, London, 1991.
- STRACHEY, LYTTON Y FULFORD, ROGER (EDS.): *The Grenville Memoirs*, Macmillan, London, 1938.
- TISDALL, E. E. P.: *Queen's Victoria's Private Life*, Jarrolds, London, 1961.
- WARD, YVONNE: «The Womanly Garb of Queen Victoria's Early Motherhood, 1849-1842», en *Women's History Review*, 8 (2), 277-294, 1999.
- WATSON, VERA: *A Queen at Home: An Intimate Account of the Social and Domestic Life of Queen Victoria's Court*, W. H. Allen, London, 1952.
- WEINTRAUB, STANLEY: *Victoria*. John Murray, London, 1996.

IDEOLOGÍA Y PODER EN LOS DISCURSOS
MUSEOGRÁFICOS: LA CREACIÓN DE «SALAS
DE GOYA» EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES
(1875-1915)

IDEOLOGY AND POWER IN MUSEUM DISPLAYS:
THE CREATION OF «GOYA'S ROOMS»
IN SPANISH MUSEUMS (1875-1915)

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Universidad de Zaragoza

Recibido: 29/03/2019 Evaluado: 27/04/2019 Aprobado: 05/05/2019

RESUMEN: En la España de finales del siglo XIX, la figura de Goya vivió un proceso de recuperación orquestado desde las instituciones públicas. Un ingrediente fundamental fue la creación de salas dedicadas al artista de manera monográfica en los museos españoles. A través de este estudio se arrojan datos inéditos sobre la creación de «salas de Goya»: en el Museo del Prado, el Museo de Bellas Artes de Valencia y el antiguo Museo Provincial de Zaragoza. Se ofrece una visión general de las motivaciones que llevaron a la creación de estos espacios y su trascendencia en la canonización del maestro aragonés.

Palabras clave: museografía, identidad nacional, Goya, salas de Goya.

ABSTRACT: In the late nineteenth century in Spain, the figure of Goya lived a process of recovery orchestrated from public institutions. A fundamental ingredient was the creation of rooms dedicated to the artist

in a monographic way in Spanish museums. Through this study, new data about the creation of «Goya's rooms» are presented: in the Prado Museum, the Museum of Fine Arts of Valencia and the old Provincial Museum of Zaragoza. It offers an overview of the motivations that led to the creation of these spaces and their importance in the canonization of the Aragonese master.

Key words: Museography, national identity, Goya, Goya's rooms.

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, el siglo XIX se ha visto como un periodo liberalizador para las creaciones culturales por la pérdida de poder de los antiguos estamentos privilegiados y la consolidación de la burguesía como la nueva clientela artística. Sin embargo, esta circunstancia no implicó una mayor independencia para las obras de arte, que siguieron sometidas a los discursos del poder político y las nuevas clases sociales. Durante la segunda mitad de la centuria se llevó a su apogeo el proceso de construcción de la identidad nacional de España, llegando a convertirse en una obsesión en la política y la cultura estatal, culminando con los ideales de la Generación del 98.¹ Este largo camino llevaría a la creación de un canon artístico español, fenómeno que tuvo su parangón en otras manifestaciones como la música y la literatura.² En el ámbito de la pintura, uno de los primeros pasos fue la creación por Real Decreto en 1853 de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. El preámbulo de dicha ley ponía de manifiesto su deseo de resaltar «la importancia social del arte, su peso en el patriotismo, su capacidad didáctica, ser fórmula por y para el progreso».

En la génesis de este constructo, las instituciones prestaron especial atención al arte de los maestros nacionales, propuesto como espejo para las nuevas generaciones de artistas y para la sociedad en general. De todos ellos, la pintura de Francisco de Goya (1746-1828) resultaba especialmente útil para expresar los ideales del nuevo estado liberal. La musealización de sus obras

1. Una parte de este estudio es resultado de una estancia de investigación llevada a cabo en el Instituto de Historia del CSIC, entre marzo y abril de 2019, bajo la dirección de IDOIA MURGA CASTRO, financiada dentro del Programa de Estancias de Investigación CAI-Ibercaja. N.º de referencia: CH 22/18. Grupo de investigación consolidado «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública» financiado con fondos FEDER y Gobierno de Aragón.

2. Dicha cuestión ha atraído la atención de historiadores del arte como Francisco Calvo Serraller o Jesusa Vega. Dos obras de referencia para el estudio de la construcción de una escuela pictórica española durante el siglo XIX serían: FRANCISCO CALVO SERRALLER: *La invención del arte español*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2013, y JESUSA VEGA GONZÁLEZ: *Pasado y Tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*, Editorial Polifemo, Madrid, 2016. También aporta un interesante panorama histórico la obra de: IGNACIO PEIRÓ MARTÍN: *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*, Akal, Madrid, 2017. Peiró llevó a cabo un análisis de las diferentes esferas –política, social, artística, científica– que promovieron la construcción de la identidad nacional española desde finales del siglo XVIII hasta 1936.

ofreció una lectura muy concreta sobre un periodo histórico convulso: el reinado de Carlos IV (1788-1808) y la guerra de la Independencia (1808-1814), momentos que interesaba releer en clave nacional, eliminando las facetas más contestatarias de la obra del maestro aragonés.

En este sentido, resulta interesante analizar el contexto de creación de las salas dedicadas de forma monográfica al artista en varios museos españoles: el Prado, el Museo de Bellas Artes de Valencia y el Museo de Zaragoza. Constituyen tres ejemplos en los que, con propósitos distintos, se privilegió la obra del pintor aragonés sobre la de otros artistas representados en las colecciones.

2. LAS SALAS DE GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO

De todos los museos españoles, el Museo del Prado fue el que desempeñó un papel más sustancial en la configuración de ese canon artístico nacional a través de su discurso museográfico. En este sentido, es interesante apreciar cómo la primera sala dedicada monográficamente a un artista fue la llamada «sala de Goya», destinada a la exposición de los cartones para tapices pintados por el maestro aragonés.³

Durante la segunda mitad del XIX, el Museo del Prado estuvo dirigido por consagrados pintores que, en sintonía con los vaivenes de la atmósfera política, fueron modificando su discurso museográfico. Tras el breve mandato de Juan Antonio Rivera (1857-1860), le sucederían Federico de Madrazo (1860-1869 y 1881-1894), Francisco Sans y Cabot (1873-1881), Vicente Palmaroli (1895-1896), Francisco Pradilla (1896-1898) y Luis Álvarez Catalá (1898-1901). Tras su último periodo como museo real durante el reinado de Isabel II, la revolución liberal de 1868 permitió al Prado, en palabras de Javier Portús, emprender un camino hacia su nacionalización.⁴ Dicho proceso tuvo comienzo en febrero de ese mismo año con la conversión del patrimonio real en bienes de la nación.

La obra de Goya desempeñó un papel importante en esta evolución del Museo. De los artistas españoles fallecidos entrado el XIX, Goya era a mediados

3. En el artículo no se pretende llevar a cabo un análisis pormenorizado de la llegada de obras de Goya al Museo del Prado. A modo de antecedente, hay que señalar cómo en el momento de la apertura del Museo Nacional de Pintura y Escultura en 1819, solamente se expusieron los retratos ecuestres de Carlos IV y de María Luisa de Parma, además de *El picador*. Goya ocupó la tercera sala de las dedicadas a pintura española, junto con otros artistas vivos como Aparicio o José de Madrazo y otros ya fallecidos como Bayeu y Maella. PEDRO BEROQUI MARTÍNEZ: *El Museo del Prado (Notas para su historia)*, Gráficas Marinas, Madrid, 1933, p. 102. *La familia de Carlos IV* ingresó posiblemente en 1828. Fue destinado al Gabinete de Descanso del Museo, un espacio privado para los monarcas: PIERRE GÉAL: «El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)», en *Boletín del Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 143-172. Sin embargo, pasaron décadas hasta que llegó a ser expuesto al público, hacia 1867-1872. En este gabinete de descanso también se encontraban los retratos ecuestres de la reina María Luisa y de Carlos IV, además de un boceto del retrato de la infanta María Josefa para *La familia de Carlos IV*: CHARLES YRIARTE: *Goya*, H. Plon, París, 1867, p. 131.

4. JAVIER PORTÚS PÉREZ: «La nacionalización del Prado, 1868-1898. Un museo para los pintores», en vv. AA.: *Museo del Prado: 1819-2019. Un lugar de memoria*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2018, pp. 70-107.

de la centuria el que gozaba de mayor fortuna crítica, tanto entre los visitantes extranjeros que llegaban al museo como entre los locales. Por ello, la disposición de sus obras en las salas fue seguida de cerca por parte de los directores de la institución. José y Federico de Madrazo jugaron al respecto un papel crucial debido a su vinculación a los círculos cortesanos del periodo isabelino y de la Restauración. Por este motivo, dirigieron sus esfuerzos a privilegiar el Goya retratista y pintor de género, frente a otras facetas más críticas con la sociedad de su tiempo presentes en la colección.

Prueba de ello fue la deriva de sus obras por diferentes espacios del museo, hasta la construcción de las dos salas monográficas que son objeto de esta investigación. Al respecto, es interesante apreciar el emplazamiento de los célebres lienzos que representaban escenas del dos y del tres de mayo en Madrid: *La lucha con los mamelucos* y *Los fusilamientos*, pinturas que llegaron al museo antes de 1834, momento en el que se describen en «el almacén grande». En 1854, un breve artículo anónimo publicado en el diario *La Nación*, acusaba al director del museo, José de Madrazo, de tenerlos mal expuestos:⁵

No sabemos por qué motivo los cuadros del *Dos de Mayo* del célebre pintor Goya no salen de la oscura cárcel a que los tiene condonados el actual director del Museo de pinturas. Dichos cuadros que debían ser uno de los más ricos ornamentos de la escuela española, yacen arrinconados en una de las más oscuras galerías de dicho Museo.

Sin embargo, cuando esta breve nota fue publicada, no debió de complacer a José de Madrazo, quien unos días más tarde contestaba en el mismo periódico:⁶

... diré que el motivo de haberlos dejado en el mismo sitio, es cabalmente porque me intereso cuanto el que más en la buena forma de tan esclarecido pintor. Dichos cuadros del *Dos de Mayo* no son seguramente los que han inmortalizado su nombre, ni deben considerarse más que como unos bosquejos hechos de pura práctica; por lo que se hallan muy distantes de aquel mérito artístico que tanto le distingue en otras muchas obras que ejecutó con gloria. Sin salir del expresado Real Museo, lo están así atestiguando los admirables retratos ecuestres del tamaño natural de los reyes Carlos IV y su augusta esposa, que se hallan perfectamente colocados o iluminados, con otro pequeño muy precioso de un picador a caballo.

El canon estético cambió rápido y pocos años más tarde, Charles Yriarte en su obra sobre Goya en 1867, reveló la presencia de ambos cuadros y de bocetos de *La familia de Carlos IV* en la galería central del museo, ubicación cuidadosamente elegida, como explico más adelante.⁷

5. *La Nación*, 24 de noviembre de 1854, p. 3. Recogido en: GÉAL, «El salón de la Reina Isabel...», pp. 143-172.

6. *La Nación*, 01 de diciembre de 1854, p. 4.

7. YRIARTE, *Goya*, pp. 130-131.

Tal y como apuntan Jesusa Vega y Julián Vidal, las dos principales vías de llegada de obras de Goya al Prado durante el XIX fueron la colección real y los recibidos del Museo de la Trinidad.⁸ Su subdirector a partir de 1862 fue Gregorio Cruzada Villaamil, quien desempeñó un papel fundamental en la política de adquisiciones estatales.⁹ Tras el traspaso de las obras del Museo de la Trinidad al Prado en 1872, los goyas procedentes del primero se ubicaron en el salón de contemporáneos españoles.¹⁰ El Museo del Prado conserva un inventario topográfico manuscrito, fechado hacia 1874 en el que se señalaban las ubicaciones de estas pinturas. Obras de Goya podían contemplarse en la sala de descanso (*La familia de Carlos IV*, entre otras),¹¹ y también en los pasillos bajos de Levante y Poniente.¹²

Durante los años setenta y ochenta del siglo XIX, las dos incorporaciones más destacables de goyas al Museo, fueron la llegada en 1870 de los cartones para tapices y en 1881 la donación de las *Pinturas negras*.

Entre ambos conjuntos, el primero en ser valorado y ubicado en una sala monográfica fue el de los cartones, expuestos en la conocida como «sala de Goya», creada en 1875. En ese año, el diario *El Imparcial* se hacía eco de la inauguración de la sala, anunciando que pronto sería abierta al público,¹³ circunstancia que tardaría algunos años en cumplirse tal y como atestiguan los viajeros que visitaban el museo. Pedro de Madrazo, en su catálogo de los cuadros del museo reeditado y ampliado en 1882, dedicó unas páginas a este espacio.¹⁴ En él se expusieron los cartones para tapices de Goya redescubiertos tras la gloriosa por Cruzada Villaamil en el Palacio Real de Madrid. Pedro de Madrazo especificó que la sala se ubicaba en la segunda planta del museo, un piso que normalmente no se encontraba abierto al público.¹⁵

Ceferino Araujo en su obra *Los museos de España* criticó esta sala dedicada a Goya en el Museo del Prado:¹⁶

8. JESUSA VEGA GONZÁLEZ y JULIÁN VIDAL RIVAS: «El devenir de la historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya», en LUIS ARCINIEGA GARCÍA (coor.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Universidad de Valencia, Valencia, 2013, pp. 341-422.

9. En 1866 se adquirieron tres obras de Goya a Román Garreta de Huertas, cuñado de Federico de Madrazo y otra a Andrés Mollinedo, y hasta 1872 se recibieron cinco goyas más procedentes de diversas instituciones nacionales.

10. PEDRO DE MADRAZO: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1873, p. XIII.

11. «Inventario Topográfico de 1874». 1874. Caja: 1374, Legajo: 114.08, N° Exp: 1, Cuaderno n.º 14, Archivo del Museo del Prado [AMP].

12. «Inventario Topográfico de 1874». 1874. Caja: 1374, Legajo: 114.08, N° Exp: 1, Cuaderno n.º 19, AMP.

13. *El Imparcial*, 30 de abril de 1875, p. 3.

14. PEDRO DE MADRAZO: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1882, pp. 435-438.

15. En 1883 consta un proyecto para el entarimado de las salas de Goya y Alfonso XII. El proyecto viene acompañado de un plano de la sala elaborado por el arquitecto Alejandro Sureda en junio de 1883. En él se aprecia que la sala constaba de un único departamento y poseía planta rectangular. ALEJANDRO SUREDA CHAPPRON, «Plano N.º 2. Entarimado de la sala de Goya». 1883. Caja: 412, Legajo: 34.08, n.º Exp: 11. AMP.

16. CEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ: *Los Museos de España*, Imprenta de Medina y Navarro, Madrid, 1875, pp. 85 y 86.

A pesar de tener Goya cierta importancia como pintor [...], no creo del todo necesario llenar una sala casi exclusivamente con sus obras, distinción que nunca se ha pensado hacer con otro pintor, teniendo número suficiente de composiciones de Rubens, Ticiano o de Velázquez para haber dedicado a cualquiera de ellos esta especie de apoteosis [...]. Los cartones para tapices del Pardo y del Escorial, mejor estarían adornando los palacios de los sitios reales, que en el Museo.

Araujo, quien años después publicaría la obra *Goya y su época*,¹⁷ parecía no apreciar demasiado su pintura, negando en ella la genialidad de las obras de los maestros históricos del arte español y europeo.

Una opinión distinta fue expresada por la crítica francesa, que alabó la decisión de crear una sala monográfica para el maestro aragonés. El historiador y escritor francés François-Victor Fournel la citó en su libro *Aux pays du soleil. Un été en Espagne*, editado en 1883. Afirmó que se trataba de un nuevo espacio creado en el museo, en el que las obras del pintor de Fuendetodos se mostraban con especial acierto, en abundancia. Las pinturas que más destacó son los cuadros de género «que ponen en escena las costumbres, los trajes, los usos y los divertimentos de España». Señaló que la sala se encontraba apartada y cerrada siempre, y que su existencia solamente era revelada al visitante por los guardianes del museo, quienes a cambio de una propina se turnaban enseñándola.¹⁸

Diez años más tarde, en el *Bulletin de l'année de 1893 de la Société Normande de Géographie*, era publicado un artículo titulado «Deux mois en Espagne et en Andalousie». En él se anunciaba que la sala de Goya había sido recientemente abierta al público y de nuevo se alababa dicho espacio. Para el autor del artículo, el periodista marsellés Gaston Routier, se trataba de la mejor sala para el estudio del «arte castellano» y Goya era el verdadero «pintor nacional» de España.¹⁹

Entre los testimonios españoles sobre la sala de Goya, destaca el del padre de José Ortega y Gasset, el escritor José Ortega Munilla, en *El Imparcial*, diario que llegó a dirigir. Se trata de un interesante artículo en el que constató el creciente interés que Goya suscitaba en España, haciéndose eco de cómo el Museo del Prado iba incrementando su colección de obras del pintor.²⁰ Otro de los aspectos problemáticos confirmados por este autor era la dispersión de los tapices goyescos por los palacios españoles, por lo que elogió la decisión de preservar la serie completa de los cartones en una misma sala:

Han sido reunidos en una sala del Museo y dispuestos en convenientes condiciones de luz para que los artistas puedan admirarlos. El primer interés que

17. CEFERINO ARAUJO SÁNCHEZ: *Goya y su época*, La España Moderna, Madrid, 1896.

18. FRANÇOIS-VICTOR FOURNEL: *Aux pays du soleil. Un été en Espagne. A travers l'Italie. Alexandrie et le Caire*, A. Mame et fils, Tours, 1883, p. 54.

19. *Bulletin de l'année de 1893 de la Société Normande de Géographie*, 1893, p. 371.

20. *El Imparcial*, 09 de mayo de 1887, p. 3.

ofrece esta Exposición en conjunto de los lienzos pintados por Goya para los tapices, es que como estos últimos andan desperdigados por todos los palacios de España, es imposible apreciar en conjunto y en una misma sección el total de la obra, mientras que en el Museo se tiene en un espacio de ochenta metros cuadrados la serie completa de los mis mismos lienzos que pintó la sabia e inspirada mano de Goya.

Cabe preguntarse qué tratamiento recibieron en aquellos años el resto de las obras de Goya conservadas en el museo. Si la sala monográfica supuso el encumbramiento artístico de los cartones para tapices, la presencia de obras del maestro en la galería central significó su introducción definitiva en el canon artístico nacional. Para su estudio contamos con las fotografías del grafoscopio del museo, que permiten analizar detalladamente todas las obras que formaron parte de esta galería.

En 1863, Federico de Madrazo había contactado con el fotógrafo francés Jean Laurent para reproducir las colecciones del museo mediante la imagen fotográfica. Sobre todo, entre 1879 y 1890, se dedicó a la documentación de las obras, creando catálogos que editó y vendió en Madrid y en París, y que en la actualidad constituyen un testimonio imprescindible para el conocimiento sobre la ordenación de las colecciones durante este periodo histórico. Para este estudio arrojan datos las vistas de la galería central del Prado insertas en el grafoscopio, fechadas entre 1882 y 1883.²¹ Tal y como permiten apreciar, buena parte de las obras de Goya se encontraban expuestas en la galería central, en concreto cerca de su extremo septentrional, hacia la actual puerta de Goya. Las obras del pintor aragonés se disponían a continuación de las pinturas de la escuela barroca española, aunque con algunos lienzos de Esteve, Vicente López y José de Madrazo a modo de separación. Tras estos aparecía el retrato del pintor Francisco Bayeu de Goya,²² sobre el que se disponía la *Sagrada familia con San Juan Bautista niño*.²³ Bajo la *Asunción* de Bayeu se encontraba el célebre *Cristo crucificado* de Goya,²⁴ que quedaba por encima del autorretrato del artista.²⁵

21. Se trataba de una suerte de caja de madera, que incluía al interior una fotografía de 30 cm de alto y 1041,5 cm de longitud, formada a partir de 72 tomas positivadas en papel albúmina, pegadas sobre tela de algodón. En 1882, el yerno de Jean Laurent, Alfonso Roswag y Nogier, presentó al Conservatorio de Artes de Madrid la patente del invento, y durante los meses siguientes se procedió a la fotografía de la galería central del museo madrileño. Para más información: JOSÉ MANUEL MATILLA RODRÍGUEZ y JAVIER PORTÚS PÉREZ (eds.): *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, cat. n.º 48.

22. Había sido adquirido a un descendiente de los Bayeu en 1866. Procedente del Museo de la Trinidad. Museo Nacional del Prado: *Inventario de Nuevas Adquisiciones*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1856 (fecha de inicio), núm. 180.

23. Adquirida a sus propietarios por el Ministerio de Fomento en 1877. La reciente compra también debió de motivar la presencia de este Goya en la galería central del museo. *Inventario de nuevas adquisiciones*, 439, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1856 (fecha de inicio).

24. Desde la basílica de San Francisco el Grande había pasado al Museo de la Trinidad en 1835-1836.

25. Museo Nacional del Prado: *Inventario de Nuevas Adquisiciones*, 176, Madrid, 1856 (fecha de inicio).

Tras estos retratos y pinturas religiosas, el siguiente tramo de muro estaba presidido por *Los Fusilamientos* y *La lucha con los mamelucos*.²⁶ En la parte inferior de esa sección de pared, se disponían los bocetos que Goya hizo para *La familia de Carlos IV*. Las dos últimas obras de Goya expuestas en la Galería eran el retrato de Leocadia Zorrilla y *Un garrochista*.²⁷ El conjunto quedaba acompañado por dos grandes pinturas de historia de Juan Antonio Ribera, además de las alegorías de las estaciones de José de Madrazo y Ribera (fig. 1).

Es decir, para la galería central del Prado se habían escogido cuidadosamente las facetas del Goya cortesano y retratista, disponiendo *Los fusilamientos* y *La lucha con los mamelucos* presidiendo una de las secciones, emparentando estos sucesos de la historia contemporánea nacional con los cuadros de historia neoclásicos pintados por Ribera, uno relativo a la historia romana y otro a la España de los reyes visigodos, recordada como un periodo legendario durante el reinado isabelino. Aun así, no se expusieron en esta galería central ninguna de sus *Pinturas negras*, ya integradas por aquella fecha en las colecciones del museo.



Fig. 1. Alfonso Roswag y Jean Laurent, *Galería Central del Museo del Prado*, 1882-1883, Museo Nacional del Prado

El siguiente testimonio de la dispersión de los cuadros de Goya en el Prado lo encontramos en un catálogo del museo publicado en Londres en 1896.²⁸ En él se incluyen planos de las tres plantas del museo, ubicando la sala de Goya en la superior. Además, también había cuadros del artista en la sala de contemporáneos, en la sala de retratos, salas del noreste, en el pasaje este del sótano y en

26. Ya figuran en el catálogo de 1872 del Museo: *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, 734, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1872, pp. 407-408.

27. La primera adquirida en 1866 por el Museo de la Trinidad y la segunda procedente de las colecciones reales.

28. E. KERR-LAWSON: *A catalogue of the paintings in the Museo del Prado at Madrid*, William Heinemann London, 1896.

la rotonda de entrada. En este último espacio, en 1896, estaban expuestas cinco *Pinturas negras*: *Leocadia Zorrilla*, *La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidro*, *Asmodea*, *Las Parcas* y *El duelo a garrotazos*.

La ubicación de cinco de las *Pinturas negras* en la rotonda de acceso al museo, constituyó un hito en su valoración. Tras su donación al museo en 1881 por el barón d'Erlager, no fueron expuestas hasta 1889. Sin embargo, ya durante los años ochenta del siglo XIX comenzaron a despertar el interés de los eruditos. En 1885, Francisco Fernández de Navarrete, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, escribió a Federico de Madrazo solicitándole un informe sobre estas pinturas.²⁹ Ante esta demanda, Federico de Madrazo remitió a la Academia zaragozana una copia de las informaciones contenidas en los inventarios del museo y una descripción del retrato del general Palafox. En su contestación quedó patente su valoración positiva hacia el conjunto, considerándolo algo más que mera pintura mural decorativa.³⁰

Sin embargo, el proyecto de exponer las catorce *Pinturas negras* al completo quedó reflejado en 1898 en una memoria sobre una nueva sala de Goya. En el Archivo del Museo del Prado se conserva un documento que contiene la lista de obras que formaban parte de dicho espacio en esa fecha, además de planos, alzados e indicaciones sobre la ubicación de los cuadros en ella.³¹ En esta memoria se ofrece una relación de las pinturas expuestas cuya nómina ascendía a ochenta y tres, además de la planta y el alzado. La sala aparecía dividida en cinco departamentos interconectados, y cada uno de ellos aparecía seccionado a su vez en cuatro letras: A, B, C y D. De la desordenada disposición de los cuadros, la conclusión que podría extraerse es que su localización obedecía a la disposición de sitio en los paramentos (fig. 2). Aun así, puede apreciarse una cierta ordenación temática. El primer y segundo departamento estaba dedicado a los cartones para tapices y a los cuadros de costumbres. El tercer departamento al Goya cortesano y también se introducían algunas de las *Pinturas negras*: *Dos viejos* (letra A), *El duelo a garrotazos* y *La peregrinación a la fuente de San Isidro* (letra D). En el cuarto departamento se expondrían *La lucha con los mamelucos* y *Los fusilamientos*, además de numerosos retratos de corte y de *La familia de Carlos IV*. La letra C del cuarto y del quinto departamento estaría ocupada por las *Pinturas negras*, quedando otro espacio más en este departamento para los cartones para tapices.

29. FRANCISCO FERNÁNDEZ DE NAVARRETE: «Solicitud de informe sobre las pinturas murales de Francisco de Goya». 1885. Caja: 357, Legajo: 11.202, N.º Exp: 28. AMP.

30. FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ: «Minuta de oficio de Federico de Madrazo por el que se informa sobre lo solicitado y remite copia de las anotaciones que constan en los inventarios». 1885. Caja: 357, Legajo: 11.202, N.º Exp: 28. AMP.

31. «Relación de los cuadros existentes en la Sala de Goya, planta y alzado de la misma y distribución de obras en sala». 1898. Caja: 1375, Legajo: 114.09, N.º Exp: 4. AMP. Los planos fueron publicados en: JOSÉ MANUEL MATILLA y JAVIER PORTÚS PÉREZ: «Ni una pulgada de pared sin cubrir. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920», en MATILLA y PORTÚS (eds.), *El grafoscopio...*, p. 83. Los autores expresaron el desorden de la sala, que atendía a la necesidad de cubrir el máximo espacio posible.

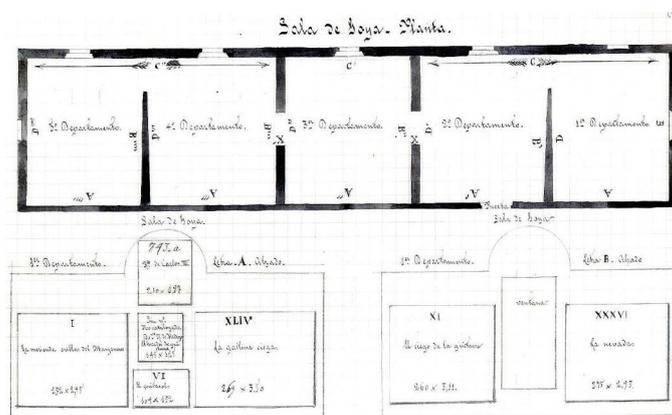


Fig. 2. Sala de Goya, Planta, 2 de febrero de 1898, Archivo del Museo del Prado, caja: 1375, legajo: 114.09, n.º exp: 4.

La datación de este documento en 1898 coincide con un punto de inflexión en la consideración de Goya por parte de académicos, conservadores, escritores y artistas españoles. Si durante el siglo XIX fue Velázquez el principal referente entre los maestros históricos españoles, a partir del Desastre del 98, Goya será el modelo indiscutible para la plástica contemporánea, apreciándose una mayor y más destacada presencia en los museos españoles.³²

Fueron numerosas las referencias a la sala de Goya en la prensa y en los testimonios de los visitantes al museo a comienzos del siglo XX. El escritor Francisco Fernández Villegas, quien escribía bajo el pseudónimo de Zeda, afirmó en 1901.³³

Ciertamente, penetrar en la sala de Goya de nuestro Museo Nacional es como asistir a la resurrección momentánea de la sociedad de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En esa sociedad puede decirse que el personaje reinante es la maja. Ella la protagonista de esa gran galería de cuadros creados por el genio del pintor aragonés. Las grandes damas muestransenos [sic] allí ataviadas con el traje de majas; de maja es la gallardía y el vestido de la Reina María Luisa; las majas llenan los cuadros que representan las fiestas populares, y majas hay también en el lúgubre lienzo que representa los fusilamientos de la Moncloa.

Entre estos testimonios también se encuentra el del pedagogo valenciano Félix Martí Alpera en la revista *La Escuela Moderna*, del año 1907.³⁴ En ella escribió un artículo titulado «Los niños en el Museo del Prado», prestando es-

32. JAVIER PORTÚS PÉREZ: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Verbum, Madrid, 2012.

33. *La Época*, 31 de diciembre de 1901, p. 1.

34. *La Escuela Moderna*, V, 1907, p. 13.

pecial atención a la sala de Goya, la única del museo en la que, según él, podían contemplarse niños representados con naturalidad.

Al igual que había sucedido con la sala de los cartones, la de 1898 fue referenciada en las guías de los viajeros extranjeros. Un aspecto interesante de su museografía es, según la guía Baedeker de 1908, un expositor giratorio en el que se mostraban los dibujos de Goya (fig. 3).³⁵ Esta publicación alemana aporta nuevos datos e impresiones sobre esta sala:³⁶

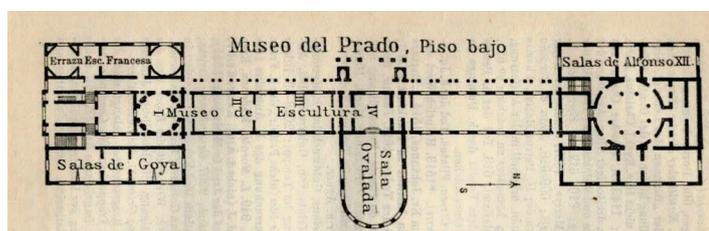


Fig. 3. Plano del Museo del Prado (piso bajo), 1908, KARL BAEDEKER: *Espagne et Portugal. Manuel du Voyager*, Karl Baedeker Editeur, Leipzig, 1908, p. 78

Sala de Goya, dividida en varios compartimentos. Esta sala no conserva, es cierto, ninguna de las obras maestras del gran realista (p. 74),³⁷ pero vemos en ella interesantes cuadros decorativos con escenas de la vida popular en España, (modelos para los tapices del Escorial, p. 93) y composiciones fantásticas procedentes de su casa y montadas sobre lienzo.

Otra documentación que arroja información al respecto, son las fotografías del francés Joseph Lacoste y Borde conservadas en la colección de fotografía antigua del Museo, en las que se aprecia la disposición de las estancias en las que podían verse las obras de Goya a comienzos de la centuria (figs. 4 y 5).³⁸ La evolución de la museografía es reflejo del cambio de una transformación ideológica, con la colocación de *La maja desnuda* en la galería central del museo.

35. MATILLA y PORTÚS: «Ni una pulgada de pared sin cubrir...», p. 98.

36. KARL BAEDEKER: *Espagne et Portugal. Manuel du Voyager*, Karl Baedeker Editeur, Leipzig, 1908, pp. 80 y 81.

37. Remite a la página 74 en la que enumera los cuadros de Goya que en 1908 ocupaban la galería central del museo. En esa época se habían añadido a los expuestos en esta tribuna privilegiada *La maja vestida* y *La maja desnuda*, procedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el retrato de los duques de Osuna. *Ibidem*, pp. 74 y 75.

38. Lacoste fue continuador del establecimiento de Laurent, tras la muerte de este y de su heredero Roswag. Fue nombrado fotógrafo del Museo del Prado por Real Orden en 1901. Las fotografías fueron ejecutadas antes de 1915, año en el que fue llamado a filas en su país natal y cesó en su actividad como fotógrafo. Una ficha detallada sobre su biografía fue escrita por Ana María V. Gutiérrez Martínez en la página web de la Real Academia de la Historia: ANA MARÍA V. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ: «Joseph Jean Marie Lacoste y Borde», <http://cort.as/-KCr2> (consultado el 15/2/2019).

La sala de Goya mantuvo las obras que figuran en el proyecto de 1898, pero se introdujeron modificaciones en su ordenación que permitieron, entre otras cuestiones, excluir de la sala *Los fusilamientos* y *La lucha con los mamelucos*, que se mantuvieron en la galería central. Además, el expositor giratorio que menciona la guía Baedeker desapareció, pues los dibujos pasaron a ser expuestos en vitrinas horizontales colgadas del muro.



Fig. 4. JOSEPH LACOSTE Y BORDE, *Sala de Goya*, 1907-1915, Museo Nacional del Prado



Fig. 5. JOSEPH LACOSTE Y BORDE, *Sala de Goya*, 1907-1915, Museo Nacional del Prado

3. LA SALA DE GOYA EN EL MUSEO DE VALENCIA

Si la creación de las salas de Goya en el Museo del Prado había obedecido a un deseo de privilegiar ciertos aspectos de la obra del pintor de Fuendetodos, la creación en 1910 de la estancia dedicada al artista en el Museo de Bellas Artes de Valencia se debió a la iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

La institución valenciana había atesorado desde principios del XIX obra de Goya y de sus coetáneos, tal es el caso del retrato de Joaquina Candado Ricarte, donado por la propietaria a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1819.³⁹ Tres años antes, Asensio Juliá, discípulo de Goya, había hecho entrega a la Academia de su obra *El naufrago*, pintada en 1815.⁴⁰ Un siglo más tarde, la propia Academia demostró el valor que otorgaba a la pintura del maestro de Fuendetodos, creando en 1910 una sala dedicada a él en la antigua sede del Museo de Bellas Artes en el convento del Carmen (fig. 6).⁴¹ En el Acta de la Junta General de la Academia del 8 de noviembre de 1910 se señalaba:

Durante las vacaciones se dio gran impulso a la nueva sala de Goya la cual quedó terminada el día 19 del pasado octubre. [...] Para esta sala nuestro paisano el ilustre pintor D. Antonio Muñoz Degrain regaló un retrato de Goya copia hecha por el propio Sr. Muñoz Degrain, que pintó el insigne valenciano D. Vicente López, existente en el Museo de Arte Moderno de Madrid.



Fig. 6. Sala de Goya del Museo de Bellas Artes de Valencia, ca. 1910, Gentileza del Museo de Bellas Artes de Valencia

39. «Junta del 13 de junio de 1819». 1819. Inventario 1797-1849, n.º 149. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. [ARASCV]

40. «Junta del 11 de agosto de 1816». 1816. Inventario 1797-1849, n.º144. ARASCV.

41. SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ: «Pintores valencianos del XIX en algunas donaciones a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», en SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ: *Pintura valenciana del siglo XIX*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia, 2001, pp. 99-130.

Es decir, en el caso de la sala valenciana se aprecia una colaboración del ambiente artístico de la ciudad, cuyos pintores fueron –siguiendo la estela de Vicente López–, fervientes partidarios del arte de Goya.

El diario valenciano *Las Provincias*, aporta datos de relevancia acerca de la génesis de esta sala. Durante las décadas anteriores, la colección artística de la Academia y del Museo de Bellas Artes fue creciendo de tal manera, que cuando el pintor Antonio Muñoz Degrain quiso realizar una valiosa donación de obras de arte al museo, este vio la necesidad de incrementar sus espacios de exhibición, a fin de dar cabida a sus nuevas colecciones. El planteamiento seguido por el centro fue el de crear salas monográficas dedicadas a los grandes autores de la pintura española y valenciana.⁴²

Por esto la Academia de San Carlos trazó un programa para la ampliación del Museo Moderno, a base del sistema monográfico, si cabe la frase; es decir, construir nuevas salas especiales para un solo autor, y comenzó por rendir homenaje al gran Goya, tan brillantemente representado en el museo, construyendo la sala consagrada al primero de los maestros modernos del arte español. Los trabajos tocan a su fin. Según noticias, en breve se efectuará la inauguración de la sala Goya, sin duda la más espléndida dedicada a un solo artista en los Museos de España.

La noticia continúa describiendo cuál iba a ser la aportación personal de Antonio Muñoz Degrain a la configuración de dicha sala:

Nuestro paisano contribuye al homenaje rendido a Goya, regalando una copia del famoso retrato del autor de los «caprichos», pintado por el valenciano Don Vicente López. [...]

Pero hay algo aún más importante. Después de la sala de Goya se impone la de Muñoz Degrain. Ya está designado el emplazamiento, y a finales del próximo agosto llegará a Valencia nuestro paisano, ultimándose detalles relativos a la decoración, dimensiones y otros pormenores de la sala.

Es decir, la creación de la estancia se debió a la nutrida colección de la Academia y al impulso recibido por parte de Muñoz Degrain, admirador de la obra del pintor de Fuendetodos.

El mismo diario proporcionó información acerca de dicha sala una vez inaugurada.⁴³ La organización de esta resulta de gran interés. En el artículo se indicaba que la sala «se ha construido de planta», de lo que se deduce la importancia que el Museo concedió a este espacio. También se señalaba que sería la primera de varias salas monográficas a construir en el edificio. Al contrario de lo que sucedía en el Prado, donde las salas no recibían un tratamiento individualizado, esta se ambientó reproduciendo «la habitación de una persona acaudalada de los últimos años del siglo XVIII, época de Goya».

42. *Las Provincias*, 18 de julio de 1910, p. 1.

43. *Las Provincias*, 24 de octubre de 1910, p. 4.

La sala se encontraba emplazada en el lado izquierdo del antiguo salón de autores contemporáneos y a ella se accedía a través de una arcada de mármol renacentista. Las paredes se encontraban tapizadas de damasco valenciano de color verde, con decoración de granadas y palmas, procedente de los talleres locales de Bernabé Rosell. El conjunto se completaba con una sillería de nogal y un zócalo de la misma madera tallado dispuesto en los paramentos, coronados por un friso de guirnaldas. La luz natural penetraba en la sala gracias a una cubierta de cristal mate. Un amplio cortinaje comunicaba esta sala con la contigua, que se destinaría a la exposición de las obras de Muñoz Degrain.

La *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia* de 1915 incluía algunos datos relevantes.⁴⁴ En ella se indicaba que las arañas y «lumberas» antiguas eran de cristal veneciano y que el pórtico de mármol italiano procedía del antiguo palacio del Embajador Vich.⁴⁵ La guía es más específica sobre las obras de Goya expuestas en la sala, y a las ya citadas añade una *Figura masculina* (dibujo al aguatinta) y *Desnudo de hombre* (dibujo a lápiz), así como un autógrafo del artista fechado en 1790, en el que agradece a la Academia de San Carlos el haberle nombrado miembro de honor.

El artículo informaba finalmente de cómo se encontraban expuestas las obras del pintor aragonés. Se trataba de cuatro lienzos: el retrato de Joaquina Coronado, el de Bayeu, el del grabador Esteve y el de Mariano Ferrer y Aulet, secretario de la Academia. Todos ellos se exponían «colocados en marcos de talla antigua valenciana y colgados por medio de cordones de seda». A estos había que añadir la copia que Muñoz Degrain hizo del retrato de Vicente López y una colección de dibujos de Goya. La sala fue inaugurada por Alfonso XIII y Victoria Eugenia, para los que se dispuso un dosel en el gran salón del museo.

Una década más tarde, el artista valenciano Ismael Blat Monzó (1901-1976) ejecutó un óleo en el que representó el interior de esta sala, posiblemente fruto de un ejercicio de aprendizaje durante su etapa formativa en la escuela dependiente de la Real Academia de San Carlos.⁴⁶ En él se aprecian todos los elementos anteriormente descritos.

Así, quedaba configurada, en la institución artística más importante de la ciudad, una sala consagrada a Francisco de Goya, figura que funcionaba de vínculo entre las colecciones antiguas de pintura valenciana y española y las de arte contemporáneo.

44. VV. AA., *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo de Valencia, Valencia, 1915, pp. 54 y 55.

45. Dicho pórtico se conserva en la actualidad en el Museo de Valencia. A mediados del siglo XIX el palacio había sido derribado y, por iniciativa de los académicos de San Carlos, una parte de sus mármoles se trasladaron al convento del Carmen. En 2006 fue inaugurada la reconstrucción del patio en la sede del Museo de Bellas Artes de Valencia en la sede de San Pío V. Para más información sobre el monumento: SALVADOR VILA FERRER: «La recuperación del patio del palacio del Embajador Vich», en *Loggia, Arquitectura & Restauración*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, pp. 44-51.

46. Forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia. Se trata de una obra de gran formato (129,5 × 88,4 cm). Figuró en el catálogo de la exposición: *Orígenes del Museo de Bellas Artes de Valencia*: RAMÓN MARTÍNEZ MIÑANA (comisario): *Orígenes del Museo de Bellas Artes de Valencia. 175 aniversario*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2015, pp. 62 y 63.

4. LA SALA DE GOYA DEL MUSEO DE ZARAGOZA

Otro de los centros pioneros en la disposición de una sala monográfica dedicada al arte de Goya fue el Museo de Zaragoza, antiguo Museo Provincial. En este caso, la iniciativa no vino de la propia institución, sino del ambiente cultural del regionalismo aragonés, encabezado por intelectuales deseosos de hacer de Goya un modelo para los jóvenes artistas locales.⁴⁷

En 1907, en vísperas de la celebración de la Exposición Hispano-Francesa del año siguiente, el crítico José Valenzuela la Rosa planteó la posibilidad de crear de una sala dedicada a Goya en la nueva sede del Museo Provincial que se había construido con motivo de la muestra. Propuso que Zaragoza se convirtiese en la «meca del goyismo»:⁴⁸

Un Museo, en la patria del gran artista de Fuendetodos, sin ningún cuadro de este, es un contrasentido, mejor dicho, es una irreverencia. Goya debe ser nuestro ídolo, el objeto de nuestra admiración más ferviente. Cuando su fama se va extendiendo por todo el globo y cuando los artistas del mundo entero vuelven sus ojos hacia él considerándolo como un genio precursor de las nuevas corrientes, es muy justo que hagamos de Zaragoza la Meca del goyismo.

En 1908 se inauguraba el Palacio de Bellas Artes de la exposición con una sala dedicada a Goya, a modo de transición entre las secciones de arte retrospectivo y moderno, al igual que sucedió en Valencia dos años más tarde.

Entre las obras expuestas se encontraban los bocetos para los techos del Pilar (propiedad del Cabildo Metropolitano de Zaragoza), los retratos del duque de San Carlos y de Fernando VII (procedentes de la Junta del Canal Imperial), el retrato del marqués de San Adrián, el del arzobispo Joaquín Company (de la galería de retratos del Palacio Arzobispal de la ciudad), el autorretrato de Goya (de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza) o tres retratos más de dudosa autoría catalogados como «época y estilo Goya». Otra de las obras expuestas fue un boceto para uno de los cartones para tapices, *Baile a orillas del Manzanares*.

El catálogo de la sección de arte retrospectivo de la exposición nos aporta más información acerca de las noventa obras expuestas en esta sala.⁴⁹ Entre

47. Alberto Castán Chocarro dedicó su tesis doctoral y numerosos estudios a la investigación del regionalismo pictórico aragonés y del ambiente cultural zaragozano a comienzos del siglo xx. ALBERTO CASTÁN CHOCARRO: *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2016.

48. *Revista Aragonesa*, V, 1907, pp. 112-114. El nuevo edificio del Museo Provincial de Zaragoza fue obra del arquitecto municipal Ricardo Magdalena Tabuena, con la colaboración de Julio Bravo Folch. Frente al estilo mucho más arriesgado de los pabellones de arquitectura efímera, el museo constituye una revisión de la arquitectura civil aragonesa de los siglos xvi y xvii, incurriendo en un historicismo que se consideró mucho más adecuado para albergar las colecciones de Bellas Artes y de Arqueología. ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ: *Magdalena, Navarro, Mercadal*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999, pp. 35-43.

49. vv. AA., *Catálogo de la sección de Arte Retrospectivo*, Tipografía de Emilio Casañal, Zaragoza, 1908, pp. 102-106.

ellas figuraban cuatro tablas: una capea, *El aquelarre* o *Fiesta de brujos*, *Procesión de disciplinantes* y *Tribunal del Santo Oficio*, propiedad todas ellas de la baronesa de Areyzaga. Entre otros bocetos de pinturas para las bóvedas del Pilar se encontraban tres de Antonio González Velázquez, once de Francisco Bayeu y diecinueve de Ramón Bayeu. El general Antonio de Mazarredo contribuyó con varios cuadros considerados obra de Goya, posteriormente cuestionados en su autoría. Completaba el conjunto un temprano autorretrato de Goya procedente de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad.⁵⁰

Conocemos bien la disposición de la sala, así como las obras allí expuestas, gracias a las fotografías realizadas por Coyne de los salones de la Exposición Hispano-Francesa (fig. 7). La sala contaba también con tres vitrinas en las que se exhibieron objetos litúrgicos de diferentes épocas, en su mayor parte dalmáticas, casullas y estandartes.



Fig. 7. ESTUDIO COYNE, *Sala de Goya en el Palacio de Bellas Artes de la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, 1908*, Colección particular

En realidad, la creación de esta sala en el Palacio de Bellas Artes de la exposición, respondía a dos motivaciones. La primera, como se ha señalado antes, sería la de ofrecer un espacio de transición entre las secciones de arte retrospectivo y arte moderno. La segunda, recrear espacios ambientados en la época de los Sitios (1808-1809), lo que llevó a colocar al pie de la escalera principal una berlina de estilo rococó que había pertenecido al marqués de San Adrián.

50. Actualmente propiedad de Ibercaja. El marqués de Zurgena poseía otra copia de este retrato, y cuando Mariano de Ena vendió su colección en 1947, adquirió también el original en 1955. Lo heredó la marquesa de Solana y posteriormente los condes de Elda, que fueron quienes lo vendieron a Ibercaja en 1997. Todos estos datos fueron recogidos en: FRÉDÉRIC JIMÉNO: «La obra de Goya conservada en Aragón. A propósito de dos centenarios (1908-1928)», en JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ (comisario): *La memoria de Goya (1828-1978)*, Fundación Goya en Aragón, Zaragoza, 2008, p. 10. p. 13.

Al igual que el retrato que Goya hizo de su propietario y que también fue expuesto en esta muestra, llegó desde Tudela.

Concluida la exposición, la sala siguió estando dedicada al maestro aragonés dentro del nuevo uso museístico del edificio. Sin embargo, habría que esperar unos años hasta que se abriese al público. Entre 1808 y 1815 el museo se dedicó a decorar este espacio, además de gestionar el depósito de algunas de las obras que se habían expuesto en ella durante la Exposición Hispano-Francesa. Los trabajos de adecuación de la sala fueron supervisados por los miembros de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, una institución siempre cercana al museo. Así, se acordó crear una reja de hierro para cerrar y asegurar la sala. En 1913, Luis de Lafiguera, arquitecto y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, presentaba en la Academia un proyecto de verja que fue acogido con buena aceptación.⁵¹ En el mes de noviembre de ese año, Francisco Marín Bagüés, conservador del museo, comunicaba a la Academia las labores realizadas para la instalación de esta sala. Durante esos meses, la Academia estimó que «existiendo en la Escuela de Industrias y Bellas Artes algunos apuntes de Bayeu y Larraz y otros notables artistas, debiera solicitarse de la dirección de aquel centro que, al donativo del autorretrato de Goya, sumase el de los trabajos citados». Mariano de Pano, miembro de la Academia, también dio su opinión al respecto, afirmando que lo adecuado sería que en la misma sala quedasen recogidas las obras de los artistas que precedieron y siguieron al maestro.⁵² En diciembre se encargaba a Francisco Marín Bagüés que se encargase del ornato de este espacio.⁵³ Este pintor expondría posteriormente una interesante idea: hacer coincidir la inauguración de la sala con una exposición dedicada al artista de Fuendetodos, de tal manera que luego los expositores cediesen sus obras en depósito al museo, pudiendo crear así una verdadera sala de Goya.⁵⁴ Finalmente, la sala fue inaugurada con las obras ya existentes en la colección del museo además de las procedentes de un depósito en 1915 de la Escuela de Artes y Oficios: el autorretrato de Goya, otra cabeza al óleo atribuida al mismo artista y un autógrafo del pintor.⁵⁵

El resultado fue el de una estancia más austera, alejada del *horror vacui* de la sala de 1908. En mitad de la sala se dispuso un busto de Goya realizado en yeso por Mariano Benlliure Gil. Así lo reproducen las imágenes realizadas por José Galiay Sarañana, conservadas en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza

51. «Junta del 9-III-1913». 1913. Libro de Actas 1903-1914. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza [ARANBSL]. Los trabajos fueron llevados a cabo en los talleres del Hospicio Provincial. Algunos elementos decorativos fueron traídos de Barcelona. Agradezco a Wifredo Rincón García su amabilidad al facilitarme el acceso al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, durante el mes de diciembre de 2018.

52. «Junta del 16-XI-1913». 1913. Libro de Actas 1903-1914. ARANBSL.

53. «Junta del 14-XII-1913». 1913. Libro de Actas 1903-1914. ARANBSL.

54. «Junta del 8-II-1914». 1914. Libro de Actas 1903-1914. ARANBSL.

55. «Junta del 21-XI-1915». Libro de Actas 1903-1914. ARANBSL. En septiembre de 1916 era publicado un reportaje sobre el Museo Provincial de Zaragoza en *La Esfera*, en el que ya se cita el autorretrato de Goya como parte de la sala dedicada al artista: *La Esfera*, 23 de septiembre de 1916, pp. 12 y 13.

(fig. 8).⁵⁶ El conjunto quedaría completado con la reja historicista que confirió al espacio un carácter más solemne.

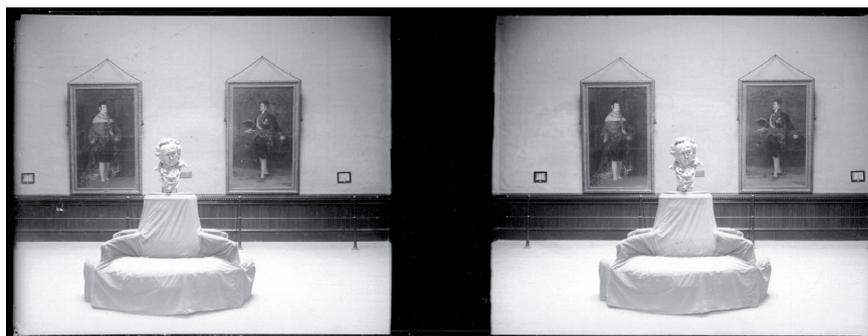


Fig. 8. JOSÉ GALIAY SARAÑANA, *Sala de Goya en el Museo Provincial de Zaragoza*, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza

La culminación del largo proceso de creación de esta sala, desde su antecesora en la Exposición Hispano-Francesa hasta su apertura en 1915, coincidió con un momento cumbre en la reivindicación de la figura de Goya en Aragón. En ese mismo año, Ignacio Zuloaga firmaba las escrituras de la casa natal del pintor en Fuentetodos, adquiriendo la propiedad e impulsando la creación de unas escuelas municipales para el pueblo.⁵⁷ Dos años, se había organizado una fiesta goyesca para recaudar fondos con este objetivo y se había colocado una lápida conmemorativa esculpida por el profesor de la Escuela de Artes y Oficios Dionisio Lasauén.⁵⁸

Tanto la Academia como la dirección del museo continuaron en su empeño de conseguir nuevas obras para dicha sala, y en 1921 entraban en depósito de la Junta del Canal Imperial de Aragón los retratos de Fernando VII y del duque de San Carlos que pudieron verse durante la exposición de 1908.⁵⁹

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las cuatro décadas que aborda este estudio (1875-1915) constituyeron un periodo clave en el afianzamiento del personaje de Francisco de Goya como el artista «más español», tal y como expresaron algunos miembros de la intelec-

56. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. Número de referencia: ES/AHPZ - MF/GALIAY/001390.

57. Para más información sobre la relación entre el pintor vasco y la localidad natal de Goya: vv. AA.: *Zuloaga en Fuentetodos*, Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuentetodos, Zaragoza, 1996.

58. CASTÁN: *Señas de identidad...*, pp. 206 y 207.

59. JIMÉNO: «La obra de Goya conservada en Aragón...», p. 13.

tualidad del momento. En dicho proceso, un paso importante fue la aparición de salas dedicadas monográficamente al artista. En el caso del Prado, estas salas fueron el resultado de unos criterios museográficos en consonancia con la situación política y, por ende, del deseo de seleccionar ciertas facetas de la producción de Goya. En el del Museo de Bellas Artes de Valencia y en el caso zaragozano, la creación de sus salas de Goya se debió al impulso de sus respectivas Academias y la predilección de sus artistas locales por el maestro de Fuendetodos, a lo que habría que sumar el ambiente del regionalismo cultural aragonés en la sala de Zaragoza.

Como consecuencia de estos criterios museográficos, además de otras circunstancias relacionadas con el gusto de la época, las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fueron las más proliferas en homenajes artísticos e institucionales dedicados a Goya, lo que culminaría en 1928 con la celebración del centenario de su fallecimiento y la apertura de nuevas salas de Goya en otros museos e instituciones.⁶⁰

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: «Pintores valencianos del XIX en algunas donaciones a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», en SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ: *Pintura valenciana del siglo XIX*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia, 2001, pp. 99-130.
- ARAUJO SÁNCHEZ, CEFERINO: *Goya y su época*, La España Moderna, Madrid, 1896.
- : *Los Museos de España*, Imprenta de Medina y Navarro, Madrid, 1875, pp. 85 y 86.
- BAEDEKER, KARL: *Espagne et Portugal. Manuel du Voyager*, Karl Baedeker Editeur, Leipzig, 1908, pp. 80 y 81.
- BEROQUI MARTÍNEZ, PEDRO: *El Museo del Prado (Notas para su historia)*, Gráficas Marinas, Madrid, 1933, p. 102.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *La invención del arte español*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2013.
- CASTÁN CHOCARRO, ALBERTO: *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2016.
- DE MADRAZO, PEDRO: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1873, p. XIII.
- : *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1882, pp. 435-438.
- FOURNEL, FRANÇOIS-VICTOR: *Aux pays du soleil. Un été en Espagne. A travers l'Italie. Alexandrie et le Caire*, A. Mame et fils, Tours, 1883, p. 54.
- GÉAL, PIERRE: «El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)», en *Boletín del Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 143-172.
- JIMÉNO, FRÉDÉRIC: «La obra de Goya conservada en Aragón. A propósito de dos centenarios (1908-1928)», en JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ (comisario): *La memoria de Goya (1828-1978)*, Fundación Goya en Aragón, Zaragoza, 2008, p. 13, p. 10.

60. Dicho aniversario ya ha merecido varias investigaciones, entre las que destaco: vv. AA.: *Catorce visiones en torno a Goya: publicaciones de la «Junta del Centenario de Goya»*, 1926-1928, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996.

- KERR-LAWSON, E.: *A catalogue of the paintings in the Museo del Prado at Madrid*, William Heinemann London, 1896.
- MATILLA RODRÍGUEZ, JOSÉ MANUEL Y PORTÚS PÉREZ, JAVIER (EDS.): *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, p. 83-98.
- PEIRÓ MARTÍN, IGNACIO: *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*, Akal, Madrid, 2017.
- PORTÚS PÉREZ, JAVIER: «La nacionalización del Prado, 1868-1898. Un museo para los pintores», en vv. AA.: *Museo del Prado: 1819-2019. Un lugar de memoria*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2018, pp. 70-107.
- : *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Verbum, Madrid, 2012.
- MARTÍNEZ MIÑANA, RAMÓN (COMISARIO): *Orígenes del Museo de Bellas Artes de Valencia. 175 aniversario*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2015, pp. 62 y 63.
- VEGA GONZÁLEZ, JESUSA Y VIDAL RIVAS, JULIÁN: «El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya», en LUIS ARCINIEGA GARCÍA (coord.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, Universidad de Valencia, Valencia, 2013, pp. 341-422.
- : *Pasado y Tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*, Editorial Polifemo, Madrid, 2016.
- VILA FERRER, SALVADOR: «La recuperación del patio del palacio del Embajador Vich», en *Loggia, Arquitectura & Restauración*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, pp. 44-51.
- vv. AA., *Catálogo de la sección de Arte Retrospectivo*, Tipografía de Emilio Casañal, Zaragoza, 1908, pp. 102-106.
- vv. AA.: *Catorce visiones en torno a Goya: publicaciones de la «Junta del Centenario de Goya»*, 1926-1928, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996.
- vv. AA., *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo de Valencia, Valencia, 1915, pp. 54 y 55.
- YRIARTE, CHARLES: *Goya*, H. Plon, París, 1867, p. 131.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

EHUD FATHY (Tel Aviv University)

Ehud Fathy's PhD dissertation focuses on the *asàrotos òikos* or 'unswept floor' mosaics, which depict the debris of a luxurious meal, spread out across the room's floor, as if left behind. The aim of his research is to explore the symbolism, function and significance this theme has held in Roman thought, and the role it played during the banquet. Ehud's MA research focused on narrative political satire and explored the connection between Aristophanes and the American television series *South Park*.

Ehud is a professor at the Open University of Israel, where he teaches several courses in the department of Art History, including: "Still Life: From Rome to the 21st Century," "Renaissance Art in Italy," and "An Introduction to Visual Language."

Ehud works as an international art tour guide; he specialises in the history of Israeli art, and the ways in which artworks reflect the unique ideals, visions, challenges and conflicts facing the nation.

ELENA MUÑOZ GÓMEZ (Universidad de Salamanca)

Personal investigador predoctoral en formación en el Departamento de Bellas Artes e Historia de Arte de la Universidad de Salamanca, y el proyecto Intermedialidad e Institución. Relaciones Interartísticas: Literatura, Audiovisual, Artes Plásticas (HAR2017-85392-P). Ha participado en el VIII Coloquio *Ars Mediaevalis* (Fundación Santa María la Real), VII Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, VII y VIII Seminario sobre Edición y Traducción de Fuentes de la Universidad Pontificia, XXII Congreso del Comité Español de Historia del Arte, congreso internacional Carlos V de Rey a Emperador de la Universidad de Valladolid, congreso O Centro como Margem en la Universidad de Coimbra, I Coloquio O Gesto e a Crença de la Universidad de Porto, entre otras publicaciones en revistas y catálogos.

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA (Universitat de València)

María Montesinos Castañeda (València, 1991), está graduada en Historia del Arte y máster en Historia del Arte y Cultura Visual por la Universitat de València, así como graduada en canto lírico por el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Copenhague (Dinamarca) y en la Lunds Universitet (Suecia). En la actualidad lleva a cabo su tesis dentro del Programa de Doctorado en Historia del Arte en la Universitat de València, la cual está dirigida por el Dr. Rafael García Mahiques y versa sobre la visualidad de las virtudes cardinales. Actualmente es personal investigador en formación en el Departamento de Historia del Arte de la misma universidad.

PAOLO PRIVITERA

Arquitecto por la Università degli Studi Roma Tre, máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico y doctor en Arquitectura por la Universitat Politècnica de València. Su investigación se centra en el carácter patrimonial de la arquitectura histórica, en particular sobre los valores histórico-compositivos y de cultura material que se encuentran encarnados en la materia construida. Actualmente colabora a nivel profesional en el ámbito de la restauración arquitectónica y de la regeneración de los centros urbanos menores.

TERESA SOROLLA ROMERO (Universitat Jaume I)

Profesora asociada en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, donde imparte clases en los grados de Comunicación Audiovisual y Diseño y Desarrollo de Videojuegos. Es doctora con mención internacional por la Universitat Jaume I. Es autora de artículos en revistas científicas como *Quarterly Film Review*, *Cuadernos.info*, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, *Icono 14* o *Fotocinema*. Ha coeditado el volumen *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo* (Tirant Humanidades, 2018) y los monográficos «*La pervivencia de la nostalgia. Narrativas melodramáticas en la ficción contemporánea*» (*L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, n.º 25) y «*Arte especular. Nudos entre representación pictórica y lenguaje cinematográfico*» (*Millars. Espai i Història*, n.º 45). Ha realizado una estancia de investigación de seis meses en la Oxford Brookes University y es autora de comunicaciones en congresos científicos organizados por instituciones como la Université de Pau, University of York, Roma Tre Università Degli Studi o University of Oxford.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA (Universidad de Zaragoza)

Graduado en Historia del Arte y máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (premios extraordinarios fin de grado y fin de máster). Disfruta de un contrato predoctoral FPU en el departamento de Historia del Arte de dicha universidad. Sus principales líneas de investigación

son la construcción de la identidad nacional en la pintura de género española de finales del siglo XIX, la reivindicación de la figura de Goya en el arte decimonónico y la pintura aragonesa de este periodo. Es miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, dirigido por el Dr. Jesús Pedro Lorente. Ha sido ponente y organizador de diversos congresos y encuentros científicos. Durante 2019 se encuentra realizando dos estancias de investigación en el CSIC (Madrid) y en la Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Maria Diodato (Universitat Politècnica de València)
Eike Faber (Universität Potsdam)
José Manuel García Iglesias (Universidade de Santiago de Compostela)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)
Ángel Justo Estebaranz (Universidad de Sevilla)
Carme López Calderón (Universidade de Santiago de Compostela)
Giacomo Martines (Politecnico di Bari)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Jesús Félix Pascual Molina (Universidad de Valladolid)
Mirosława Sobczynska-Szczepanska (University of Silesia in Katowice)
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (Universitat de València)

Contribuciones para Potestas

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

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

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

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

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

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

 Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

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

Revista:

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

Documento:

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

ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:

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

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

EVALUACIÓN:

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

Submissions to Potestas

GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

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

PUBLICATION POLICY

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

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

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

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

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

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

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

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

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

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

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

Consistent referrals to the same works will require the following abbreviation: LAST NAME (small caps), *Shorten title* (italics), pages (p. or pp.). in order to avoid further misperceptions, expressions such as *loc. cit.* u *op. cit.*, should not be used. Regarding *ibid.* or *ibidem*, it should be in every case shown in italics and only in the referrals are straightaway contiguous.

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

Pictures, illustrations, graphics, and drawings must be added separately in digital format and uploaded to the *Potestas* OJS online-platform. They should be numbered and included in a document that indicates where they are displayed at the notes. Mention should be made to the author of these materials at a footnote close to the picture: *Title of the work* (italics), date, size and location; as far as this information is provided in the original location.

Pictures should be at least 300 dpi, 12 × 17 cm (4.7 × 5.5 inches), TIFF or JPEG format.

REVIEW PROCESS:

Papers will be assessed by two researchers from our editorial team or external evaluators, thus its further publication may be subjected to changes according to proposed observations during the process mentioned above. We will inform promptly the authors in case modifications are suggested.

Beiträge für Potestas

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

Die Annahme der Aufsätze zur Veröffentlichung setzt ein positives Votum der zwei Gutachterinnen/Gutachter voraus, die im Rahmen eines anonymisierten Verfahrens evaluieren. Zur Veröffentlichung eingereichte Werke müssen zuvor unveröffentlichte Texte sein, die sich nicht in der Evaluation durch eine andere Publikation befinden. Für den Fall, dass ein zuvor in der *Revista Potestas* veröffentlichter Aufsatz durch die Autorin/den Autor an anderer Stelle erneut veröffentlicht werden soll, muss sie/er die *Revista Potestas* als Ort der Erstveröffentlichung nennen. In Zweifelsfällen wird empfohlen, die Direktion der *Revista Potestas* zu konsultieren.

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

Bei den Aufsätzen muss es sich um Erstveröffentlichungen handeln, die einen Umfang von 20 Seiten im DIN A4-Format nicht überschreiten. Als Schriftart ist Times New Roman, Schriftgröße 12 pt. zu wählen, in doppeltem Zeilenabstand (2.100 Zeichen pro Seite). In diesem Umfang sind Anmerkungen, Bilder, Grafiken und Anhänge eingeschlossen.

Die Aufsätze können in spanischer, deutscher, englischer, französischer, italienischer oder portugiesischer Sprache verfasst sein.

Die Aufsätze müssen nach vorheriger Registrierung als Autorin/Autor online auf der Plattform OJS der *Revista Potestas* eingereicht werden (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), dort stehen auch weitere Kontaktinformationen. Von Seiten der Direktion und Redaktion der *Revista Potestas* wird jede Information über den Status eines eingereichten Aufsatzes über diese Plattform erfolgen.

Die Aufsätze müssen eine Zusammenfassung von maximal 100 Worten Umfang in der Sprache des Aufsatzes sowie eine Zusammenfassung in englischer Sprache beinhalten, deren Umfang ebenfalls 100 Worte nicht überschreitet. Außerdem sind 3 bis 5 Schlüsselworte anzugeben, in spanischer und englischer Sprache sowie ggf. in der Originalsprache des Beitrags.

Ferner ist ein kurzer Lebenslauf von maximal zehn Zeilen Umfang in der Sprache des Aufsatzes einzureichen.

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:

Schriftart:

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Kapitelüberschriften: Times New Roman, Schriftgröße 12, fett und in Kapitälchen.

Beschriftung von Bildern oder Grafiken: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Anführungszeichen: für Zitate von weniger als drei Zeilen werden eckige Anführungszeichen verwendet (« »).

längere Zitate: Ein Zitat, das die Länge von drei Zeilen überschreitet, erhält in Times New Roman, Schriftgröße 11, einen eigenen Absatz.

Abkürzungen: Die Abkürzungen müssen im gesamten Text einheitlich verwendet werden und leicht aufzulösen sein. Falls notwendig enthält der Aufsatz am Ende des Textes eine Erklärung der Abkürzungen.

Kursive: Kursivschrift wird nur zur Hervorhebung fremdsprachiger Worte oder Wendungen eingesetzt; für Zitate, einzelne Worte oder Wendungen in der Sprache des Aufsatzes werden eckige Anführungszeichen verwendet (« »).

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

Bibliographische Angaben werden in den Fußnoten gemacht und in einem Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes gesammelt. Das Format der Angaben in Fußnoten und Literaturverzeichnis ist folgendes:

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen):
Titel des Buchs, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

Weitere Verweise auf bereits genannte Werke erfolgen in den Fußnoten in abgekürzter Form (NAME (in Kapitälchen), *Kurztitel* (kursiv), Seiten (p. oder pp.); um Verwechslungen zu vermeiden, dürfen die Wendungen *loc. cit.* und *op. cit.* nicht verwendet werden; die Verwendung von *ibid.* oder *ibidem*, die ggf. stets hervorgehoben werden müssen (d. h. kursiv gesetzt werden), ist strikt auf Fälle zu beschränken, in denen wiederholte Verweise unmittelbar aufeinander folgen.

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

einfacher Zeilenabstand

Monographie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.) *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material und Aufstellungsort.

Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von 12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind TIFF oder JPEG.

EVALUATION:

Eingegangene Aufsätze werden durch zwei auf das Themengebiet spezialisierte externe Gutachterinnen/Gutachter einer anonymisierten Evaluation unterzogen. Die Veröffentlichung kann von der Übernahme der im Rahmen des Evaluationsprozesses gemachten Änderungsvorschläge bzw. Hinweise abhängen, über die die Autoren gegebenenfalls umgehend informiert werden.

Revistas Potestas

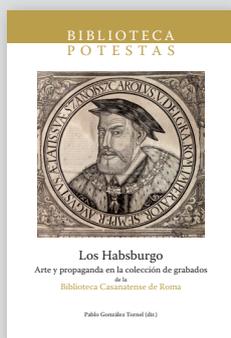


Colección Biblioteca Potestas

Como parte de un proyecto editorial global junto con la Revista Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte, se puso en marcha en el año 2003 la Biblioteca Potestas. Se trata de una colección de libros publicado por el Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I. La colección publica monografías o libros colectivos que aborden en profundidad la relación entre el Poder, la Religión, la Monarquía, desde una perspectiva amplia histórica y artística, por lo que deben encuadrarse dentro de las disciplinas de Historia e Historia del Arte y todas sus especialidades. La Biblioteca Potestas cuenta con un amplio Comité Asesor con especialistas en dichos ámbitos nacionales e internacionales que garantiza la calidad de los originales y el proceso editorial dentro de los estándares de calidad científicos con revisión por pares ciegos. Las propuestas de publicación han de gestionarse a través de la editorial universitaria y siguiendo las normas de presentación de originales de la Revista Potestas.



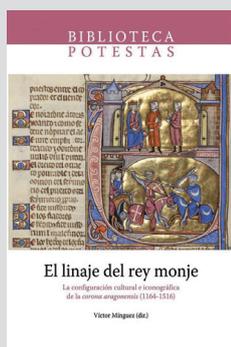
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, eds. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma, ed. Pablo González 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



El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516), ed. Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 4, Universitat Jaume I, 2018.



Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN BIBLIOTECA POTESTAS:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)
Philippe Bordes (Université Lyon 2)
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)
Ximo Company (Universitat de Lleida)
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)
M^a 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 (Universidad Complutense de Madrid)
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

EHUD FATHY (Tel Aviv University) <i>Cultic Allusions in the Heraklitos Mosaic</i>	5
ELENA MUÑOZ GÓMEZ (Universidad de Salamanca) <i>Radix, truncus, gradus. Afinidades de un árbol de Jesé del tardogótico funerario (Zamora, sepulcro de Juan de Grado, hacia 1500)</i>	33
MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA (Universitat de València) <i>Prudente gobierno: la prudencia en el gobernante</i>	61
PAOLO PRIVITERA <i>La acción del poder público sobre el privado: la normativa sobre saledizos y balcones en la ciudad de Valencia en el siglo de las luces</i>	85
TERESA SOROLLA-ROMERO (Universitat Jaume I) <i>La reina del (melo)drama. La representación cinematográfica de Victoria del Reino Unido</i>	105
GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA (Universidad de Zaragoza) <i>Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)</i>	143
Currícula de los autores	165
Revisores de este número	169
Contribuciones para Potestas	171
Submissions to Potestas	175
Beiträge für Potestas	179
Revistas Potestas	185
Colección Biblioteca Potestas	187