

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 18, enero 2021

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 J. Rojewski
Core Ferrer Alcantud

COORDINACIÓN EDITORIAL:

Eva Calvo

CONSEJO EDITORIAL:

Linda Báez Rubí (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Eike Faber (Universität Potsdam)
Christiane Kunst (Universität Osnabrück)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Mirosława Sobczyńska-Szczepańska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

CONSEJO ASESOR:

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)
Pedro Barceló (Universität Potsdam)
Giulia Baratta (Università di Macerata)
Alain Bègue (Université de Poitiers)
Philippe Bordes (Université de Lyon 2)
Peter Burke (Emmanuel College, University of Cambridge)
Elena Castillo Ramírez (Universidad Complutense de Madrid)
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)
Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo)
Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México)
Peter Eich (Universität Freiburg)
Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Paola Galetti (Università di Bologna)
David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)
Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg)
Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela)
Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)
José Javier Ruiz (Universidad de Murcia)
Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
John Scheid (Collège de France)
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 del Riu Sec
Avda. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón de la Plana. 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/>

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, 2021

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021

IMAGEN DE CUBIERTA: Cameo de Livia con el busto del Divino Augusto, 14-29 a.C., Kunsthistorisches Museum, Viena.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: DOAJ, CIRC EC3metrics – grupo B, RESH – grupo C, Dialnet, DICE – grupo C, INDICES CSIC, Latindex, Redib, MIAR, Dulcinea, RACO, Regesta Imperii

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.2021.18>

DL: CS 240-2010



Reconocimiento-CompartirIgual CC BY-SA

Este texto está sujeto a una licencia Reconocimiento-CompartirIgual de Creative Commons, que permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra siempre que se especifique la autoría y el nombre de la publicación incluso con objetivos comerciales y también permite crear obras derivadas, siempre que sean distribuidas con esta misma licencia. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

ÍNDICE

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO (Universidade Estadual de Campinas) <i>Relevo de Messene, doação de Crátero em Delfos e a iconografia cinagética</i>	7
JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (Universidad Complutense de Madrid) <i>«Las mayores fiestas que en España se vieron»: El conde de Haro en Briviesca (1440)</i>	31
DAVID MARTÍN LÓPEZ (Universidad de Castilla-La Mancha) <i>La Prudencia o «el arte de bien vivir» (y gobernar) en la obra del jesuita Luis de la Puente</i>	53
MARÍA JOSEFA CUESTA GARCÍA DE LEONARDO (Universidad de Castilla- La Mancha) <i>La iconografía de Cristo oculto y la «Fe oscura» de S. Juan de La Cruz</i> ...	77
MARÍA ORDIÑANA GIL (Universidad Internacional de Valencia) <i>La música en la representación de la monarquía en la ciudad de Valencia (1829): Cantata a la reina María Cristina de Borbón de Francisco Andreví Castellá (1786-1853)</i>	113
PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA (Museo Nacional del Prado) <i>El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas</i>	141
<i>Currícula de los autores</i>	169
<i>Revisores de este número</i>	173
<i>Contribuciones para Potestas</i>	175
<i>Submissions to Potestas</i>	179
<i>Beiträge für Potestas</i>	183
<i>Números publicados</i>	189
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	191

RELEVO DE MESSENE, DOAÇÃO DE CRÁTERO EM DELFOS E A ICONOGRAFIA CINEGÉTICA

MESSENE RELIEF, CRATERUS' DONATION AT DELPHI AND THE LION HUNTING CONOGRAPHY

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO
Universidade Estadual de Campinas¹
<https://orcid.org/0000-0003-4339-1526>

Recibido: 03/10/2020 Evaluado: 01/12/2020 Aprobado: 11/12/2020

RESUMO: Este artigo analisa o assim chamado Relevo de Messene, buscando conectar sua iconografia à descrição de uma caçada entre Alexandre Magno e Crátero registrada por Plutarco. Será argumentado que o relevo pode ter sido comissionado pelo filho de Crátero durante as primeiras décadas do século III a.C., de forma a legitimar sua posição como regente na Grécia.

Palavras-chave: Relevo de Messene; Arte helenística; Alexandre Magno; Caça ao leão; Iconografia cinagética

ABSTRACT: This article analyzes the so-called Messene relief, seeking to connect its iconography with the description of a hunt between Alexander the Great and Craterus recorded by Plutarch. It will be argued

1. Universidade Estadual de Campinas. Trabalho financiado pelo CNPq (141445/2019-0). Este artigo é derivado de minha pesquisa de doutoramento em curso, orientada pelo Prof. Luiz Marques, a quem agradeço, pela orientação e inspiração. Também registro minha gratidão à Prof^a Patricia Meneses pelo apoio constante. De muito valor foram os comentários dos dois revisores anônimos da revista *Potestas*, a quem agradeço, pelas correções e sugestões pertinentes.

that the relief may have been commissioned by Craterus' son during the first decades of the 3rd century BC, in order to legitimize his position as regent in Greece.

Key words: Messene Relief; Hellenistic art; Alexander the Great; Lion hunting; Hunting iconography

[Alexandre], de fato, se desgastava de forma mais estrêna nas campanhas e nas caçadas, angustiando-se e arriscando-se. Chegou ao ponto de um embaixador lacedemônio, que estava ao seu lado enquanto ele abatia um enorme leão, dizer-lhe: “Valentemente, decerto, Alexandre, disputaste o reino com o leão!” Crátero consagrou essa cena de caça em Delfos, com estátuas em bronze do leão, dos cães, do rei combatendo o leão, e dele mesmo, [Crátero], acudindo em socorro do rei; algumas [dessas estátuas foram] esculpidas por Lísipo, outras por Leocares.

Plutarco. *Vida de Alexandre*. 40.3-4²

INTRODUÇÃO

Um relevo em pedra, escavado em Messene, na região do Peloponeso, é uma das fontes capitais para o estudo da iconografia cinegética no período helenístico. Diversos estudiosos têm encampado esforços para identificar os personagens presentes na obra, quase sempre evocando a supracitada venatória entre Alexandre e Crátero, mas também por vezes chamando à ação figuras menos afamadas, como Poliperconte e Filíades. Embora possua fortuna crítica mais reduzida que seus pares, como o Sarcófago de Alexandre ou o Mosaico de Pela, o chamado Relevo de Messene não pode ter diminuída sua importância para a análise das cenas de caça produzidas na virada do século IV para o III a.C. Afora os aspectos formais, a relevância da recepção

2. (...) ἐπέτειεν οὖν ἔτι μᾶλλον αὐτὸς ἑαυτὸν ἐν ταῖς στρατείαις καὶ τοῖς κυνηγεσίαις, κακοπαθῶν καὶ παραβαλλόμενος, ὥστε καὶ Λάκωνα πρεσβευτὴν παραγενόμενον αὐτῷ λέοντα καταβάλλοντι μέγαν εἰπεῖν: ‘καλῶς γε, Ἀλέξανδρε, πρὸς τὸν λέοντα ἠγωνίσαι περὶ τῆς βασιλείας; τοῦτο τὸ κυνήγιον Κρατερὸς εἰς Δελφοὺς ἀνέθηκεν, εἰκόνας χαλκᾶς ποιησάμενος τοῦ λέοντος καὶ τῶν κυνῶν καὶ τοῦ βασιλέως τῷ λέοντι συνεστώτος καὶ αὐτοῦ προσβοηθούντος, ὧν τὰ μὲν Λύσιππος ἔπλασε, τὰ δὲ Λεωχάρης. Exceto quando houver indicação contrária, todas as traduções são de minha responsabilidade. Para situar o trecho de Plutarco no âmbito da campanha asiática de Alexandre, ver Pierre Briant: “Les chasses d’Alexandre”. *Ancient Macedonia*, n.º 5, 1993, pp. 267-77.

desse tema em um território historicamente hostil a Alexandre, como era o Peloponeso, é dado de primeira grandeza. Assim, este estudo se presta à análise iconográfica da obra, às interpretações mais percucientes aventadas por seus estudiosos e, por fim, a uma tentativa de identificação de seus participantes e motivações de sua comissão.

RELEVO DE MESSENE E SEUS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

A história da descoberta do relevo remonta à *Expédition scientifique de Morée*, missão francesa que trabalhou no antigo sítio de Messene em 1828. A equipe encontrou apenas uma escultura durante a campanha, escavada no *gymnasium* da cidade e transportada para Paris “par ordre du gouvernement français”³. A Restauração não parecia muito distante do Império no que diz respeito à pirataria de material arqueológico, de modo que a peça foi logo posta sob a tutela do Louvre, onde se encontra até hoje (MA858) [Figura 1].



Figura 1: Desconhecido, *Relevo de Messene*, c.280 a.C. Relevo em pedra, 0,60m de altura, 1,20m de comprimento e 0,28m de profundidade, Louvre, Paris. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_hunt_Louvre_Ma858.jpg (acesso: 14/09/2020)

3. *Apud* PETROS THEMELIS: “A Macedonian Horseman – the Relief Louvre, inv. n° MA 858 from Messene”. In: Hans Goette (org.): *EXCELLENCE*. Studies in honour of Olga Palagia. Rahden: Leidorf, 2019, p 169.

A obra é um bloco de pedra, com 0,60m de altura, 1,20m de comprimento e 0,28m de profundidade, decorada com relevo responsável por figurar bela cinegética leonina. A partir da esquerda, um cavaleiro irrompe a composição. Trajado com peças do vestuário macedônio - clâmide, chítón de mangas curtas amarrado à cintura e *kausia* - o caçador montado mira sua lança no leão. Ocupando posição central na cena, o felino esmaga com as patas dianteiras um mastim, que se esforça em levantar a cabeça apenas para ser abatido de forma definitiva. O modo como a fera domina o friso é digno de nota. À parte sua posição centralizada, a brutalidade com que vence o cão é notável, e mesmo o outro mastim, que avança de encontro ao felino a partir da direita, também parece destinado a perecer sob suas patas.

O movimento corporal do leão é o esforço mais notável da venatória. Toda a compleição leonina se projeta à frente - a atenção da fera parece concentrada nos mastins que a açoitam e no segundo caçador, que avança em sua direção. No último instante, porém, o felino parece se dar conta do cavaleiro que avança às suas costas, promovendo torso extraordinário ao voltar seu pescoço para trás, vislumbrando a morte que vem a cavalo. Mesmo os danos ao relevo - minorados pelo preciso desenho de G. Löschke[Figura 2] - não impedem de apreciar a formidável figuração leonina, que retorce seu corpo em *pathos* de terror face à morte que se assemelha às cenas da Tumba II de Vergina e do Mosaico de Pela.



Figura 2: Desenho de G. Löschke, *Relevo de Messene*, c. 300-280 a.C. Relevo em pedra, 0,60m de altura, 1,20m de comprimento e 0,28m de profundidade, Louvre, Paris. Extraído de: PETROS THEMELIS: “A Macedonian Horseman – the Relief Louvre, inv. n.º MA 858 from Messene”. In: HANS GOETTE (org.): *EXCELLENCE*. Studies in honour of Olga Palagia. Rahden: Leidorf, 2019, p 170

A última figura do relevo é o caçador à direita. Retratado nu, com musculatura avantajada, ele porta no braço esquerdo uma pele leonina. Somada à sua privilegiada compleição, o escalpo do felino aparenta fazer menção a Hércules. Assentadas com firmeza, as pernas dão sustentação necessária para tensionar o braço direito atrás de seu pescoço. O machado duplo, que porta à destra, parece ser a arma destinada a desferir o *coup de grâce* no leão que mantém sob mira.

Ainda que sumária, esta *ekphrasis* logra elencar elementos centrais do relevo. Aspectos como o assalto ao leão por dois caçadores distintos, o uso do machado duplo, o torso e o *pathos* leonino, o cavaleiro que assoma à composição a partir da esquerda, o uso dos cães, entre outros, aparecem também em outras obras mais celebradas, como os já mencionados Mosaico de Pela e friso da Tumba II de Vergina, o que documenta a importância do fragmento peloponésio para o exame da circulação da iconografia cinegética durante os séculos IV e III a.C.

RELEVO DE MESSENE: DA HISTORIOGRAFIA À IDENTIFICAÇÃO DOS PERSONAGENS

Aspecto central no estudo do Relevo de Messene é a identificação de seus personagens. Para esse labor, com frequência é lembrada a doação de Crátero em Delfos, cujo programa iconográfico figuraria o general salvando Alexandre durante uma cinegética leonina, conforme a passagem já citada de Plutarco, e outra, mais sucinta, de Plínio (NH 34. 64): “Lísipo é notável por ter esculpido a flautista embriagada (...) fez, da mesma forma, a caçada de Alexandre, a qual está consagrada em Delfos” (*nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina [...] Idem fecit Alexandri venationem, quae Delphis sacrata est*).

Um dos primeiros a estabelecer essa vinculação foi Paul Perdrizet⁴. Em 1898, o arqueólogo francês elenca três obras que poderiam retratar a *venatio Alexandri* citada por Plutarco: Sarcófago de Alexandre, Medalhão de Tarso

4. PAUL PERDRIZET: “Communication: La Venatio Alexandri à Delphes”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 22, pp. 566-569, 1898. Ainda no século XIX, foi encontrado, em Delfos, o epigrama original da doação de Crátero, assinado por seu filho: O filho de Alexandre, Crátero, dedicou isto (a Apolo)/Um homem exaltado, honrado e afamado/Entregou (contudo), seu filho Crátero, a quem ele gerou no palácio e deixou quando criança/Cumprindo com todas as promessas de seu pai/Para lhe trazer glória, doce e eterna, ó estrangeiro/Como caçador daquele leão devorador de touros/Pois quando uma vez ele seguiu Alexandre/E destruiu tudo com ele/Com aquele aclamado rei da Ásia, ele o feriu com ele e o matou/Quando ele caiu em suas mãos na terra dos pastores sírios. Υἱὸς Ἀλεξάνδρου Κράτερος τάδε τῶπόλλων[ι]/ ἠῤῥατο τιμᾶεις καὶ πολύδοξος ἀνὴρ/στάσε, δ' ὄν ἐμ μεγάροις ἐτεκνώσατο καὶ λίπε παῖδα/ πᾶσαν ὑποσχεσίαν πατρὶ τελῶν Κράτερος/ ὄφρα οἱ ἀϊδίον τε καὶ ἀρπαλέον κλέος ἄγρα/ὦ ξένε, ταυροφόνου τοῦδε λέοντος ἔχοι/ὄμ ποτε, Ἄλ[εξάν]δρωι τότε ὄθ' εἶπετο καὶ συνεπόρθει/τῶι πολυαἰν[ήτωι τ]ῶιδε Ἀσίας βασιλεῖ/ ὦδε συνεξαλάπαξε, καὶ εἰς χέρας ἀντίασαντα/

ἔκτανεν οἰονόμων ἐν περάτεσσι Σύρων.

Texto grego extraído de (<https://epigraphy.packhum.org/text/240270?hs=384-389>). Acesso: 10/12/2020

e o próprio Relevo de Messene. Perdrizet, entretanto, propõe que nenhuma delas figura o caçador real em perigo (“ne nous montre le royal chasseur en danger”). De fato, mesmo ponderando que Lísipo e Leocares morreram antes da inauguração do monumento, concluído apenas sob a supervisão do filho de Crátero, Perdrizet considera improvável que ambos os escultores retratassem Alexandre à mercê dos leões, o que criaria dificuldade metodológica na conexão entre texto e imagem nesse episódio. O autor retomou o assunto em estudo publicado um ano depois. Como não poderia ser diferente, replica muitas de suas teses, reforçando que, no Relevo de Messene, o leão parece correr mais riscos do que o caçador⁵.

Entre os comentaristas do fragmento escultórico, texto importante é o do catálogo *The Search for Alexander: An Exhibition*. Montada a reboque da descoberta das tumbas de Vergina, a exposição rodou por alguns dos mais famosos museus americanos: National Gallery, Art Institute of Chicago, Museum of Fine Arts e The Fine Arts Museums of San Francisco. Publicado 1980, o volume estampa na capa os nomes de Nicholas Yalouris (Inspetor Geral de Antiguidades da Grécia), Katerina Rhomiopoulou (Diretora Museu Arqueológico de Tessalônica) e ninguém menos que Manolis Andronikos. Embora a obra de Messene não tivesse circulado com a exposição, sua ficha consta do catálogo.

O verbete inicia destacando que a estátua seria pequeno fragmento oriundo de complexo programa iconográfico, no qual diversas cinegéticas se entrelaçariam. Após descrição breve – que destaca *kausia*, clâmide e chítón vergadas pelo cavaleiro – o catálogo propõe tese tão assertiva que merece ser analisada na íntegra:

A caça não-mitológica ao leão ingressa na arte grega com Alexandre, o Grande. Ele e seu séquito devem ter praticado esse perigoso passatempo nos famosos parques do antigo Império Persa; a caçada com Crátero é mencionada tendo lugar na Síria, e caçada de Sídon de Alexandre e o rei Abdalônimo, no Sarcófago de Alexandre, é explicitamente oriental em seus pormenores, bem como suas localizações, com a maior parte de seus participantes em traje persa. Como um caçador de leões real, atacando com a lança as bestas, montado em seu cavalo, Alexandre adotou a iconografia juntamente com o esporte dos reis do Antigo Oriente Próximo⁶.

Tradução a partir de ANDREW STEWART: *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 409. Para breve histórico da descoberta do epigrama, ver: THÉOPHILE HOMOLLE: “La chasse d'Alexandre”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, n° 21, pp. 598-600, 1897.

5. PAUL PERDRIZET: “Venatio Alexandri”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, 1899, p. 277.

6. “The nonmythological lion hunt enters Greek art with Alexander the Great. He and his retinue must have practiced this dangerous pastime in the celebrated game parks of the former Persian Empire; the hunt with Krateros is referred to as taking place in Syria, and the Sidonian hunt of Alexander and King Abdalonymos on the Alexander Sarcophagus is explicitly Oriental in accouterments as well as locale, with most

Algumas passagens do trecho podem causar certa surpresa, quando são recordadas hipóteses anteriores defendidas por seus autores. Ao afirmar que o repertório da cinagética leonina ingressou na arte grega após Alexandre, o texto desdiz tese que Andronikos defendeu durante toda a vida: a de que a Tumba II de Vergina abrigaria Filipe II, pai do conquistador.

Na sequência, ao classificar a caça aos leões conduzida a cavalo como passatempo perigoso, a passagem repercute - talvez de forma voluntária - trecho do *Cinagético*, de Xenofonte (11.1-3). Nele, o autor ático também emprega o termo perigoso, arriscado (κίνδυνον) para se referir às incursões noturnas contra leões capturados em terras estrangeiras (ἐν ξέναις χώραις). O texto do catálogo - ainda que não conte com identificação explícita dos autores responsáveis por cada passagem - e Xenofonte não têm dúvida do quanto as venatórias a cavalo contra os felinos eram alienígenas aos costumes gregos antes do advento de Alexandre.

O trecho final é notável ao sublinhar que o conquistador passou a fazer uso tanto do esporte da caça quanto de sua iconografia, ambos típicos dos monarcas asiáticos, tendo o cuidado de perfilar todos seus apanágios: o uso do *paradeisos*, grandes parques artificiais destinados à caçada, que abrigavam vasta fauna e flora, a montaria, o uso da lança, as incursões coletivas e o leão como presa maior. Após rotular a obra de Messene como pertencente ao período helenístico inicial, o catálogo propõe que o relevo é possível eco da comissão de Crátero a Lísipo e Leocares, cujo modelo teria se tornado eminente já na Antiguidade, garantindo-lhe inúmeras cópias. Destarte, Alexandre assumiria o papel do caçador à direita, enquanto o veterano acudiria em socorro, vindo montado à esquerda.

Stewart, antecipado por Anderson⁷ e sucedido por Seyer⁸, segue essa proposta, embora afirme que o estado de conservação do relevo não permite vislumbrar o diadema de Alexandre, peça que forneceria o argumento fatal para sua identificação com o caçador a pé. Defendendo a datação da obra entre 300-275 a.C., Stewart aponta que, tanto quanto o episódio de Crátero, a iconografia do relevo traria particular impacto junto à audiência de Messene por sua alusão a Hércules e ao leão de Nemeia: se no contexto mitológico Iolau era sempre retratado diante da besta com desamparada impotência (“helpless impotence”), aqui sua contraparte histórica, Crátero, seria prodi-

participants in Persian dress. As a royal lion hunter, spearing the beasts from his horse, Alexander adopted the iconography along with the sport of ancient Near Eastern kings”. Manolis Andronikos (ed.) *et alii: The Search for Alexander: an exhibition*. Columbus: Little, Brown and Company, 1980, pp. 121-22.

7. JOHN KINLOCH ANDERSON: *Hunting in the Ancient World*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 79.

8. MARTIN SEYER: “The Royal Hunt —The Symbolic Meaning of an Ancient Topos.” In: ARMIN PRINZ (ed.): *Hunting Food and Drinking Wine: Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF)*, Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 185-6; 188. O mesmo autor enfatiza a sutileza iconográfica do Relevo de Messene, no qual Alexandre, caçador montado, não aparece em desvantagem frente ao leão.

gioso em salvar a vida de seu mestre. A obra do Louvre, portanto, seria cópia do monumento comissionado pelo general⁹.

Stewart é mais refinado ao relacionar o relevo ao cenário político dos diádocos. No final do século IV a.C., a região do Peloponeso estava sob o domínio de Antígono Monoftalmo, responsável por fundar a dinastia antigona em 306 a.C. De acordo com passagem de Plutarco (Plut. *De Frat.* 15), o filho de Crátero, responsável por concluir a doação do grupo cinegético em Delfos, teria se estabelecido em Corinto por volta de 280 a.C., com cerca de 40 anos de idade, lá permanecendo até sua morte, duas décadas mais tarde. Como quer Stewart, não seria de espantar que Crátero Filho estivesse em contato contíguo com os antigonas, talvez atuando como conselheiro real, graças à sua linhagem privilegiada. Aproveitando sua posição, Crátero teria encomendado a cópia do retrato honorífico a seu pai, mesmo em sítio periférico em relação aos demais reinos helenísticos¹⁰.

Palagia também responde por interpretação sofisticada. A primeira observação da arqueóloga diz respeito à materialidade do objeto: ao invés de uma base de estátua, Palagia crê que o fragmento pertença a um monumento funerário (*tholos*), do qual seria parte de relevo mais elaborado, com diversas cenas de caça. Após identificar as vestes macedônias do cavaleiro à esquerda, Palagia se recusa a aceitar a ligação entre o relevo e o episódio de Crátero, em particular a identificação de Alexandre com o caçador a pé. A autora grega acredita que o personagem seria melhor identificado como bárbaro. A hipótese é que a figura retrataria integrante da tribo indiana dos Tibi, que reclamavam ascendência de Hércules e usavam peles de animais como vestimenta, conforme passagens de Quinto Cúrcio (9.4.2-3) e Arriano (*Ind.* 5.12). Alexandre, tampouco, poderia estar representado no cavaleiro, à ausência do diadema e do chítôn oriental, de modo que a figura seria algum dos companheiros do conquistador.

É nesse ponto que a tese de Palagia se torna mais burilada. A autora retoma Poliperconte, general que lutou sob Filipe II e Alexandre, mas que assumiu papel algo secundário na guerra dos diádocos¹¹. Após arrogar a regência da Macedônia em 319 a.C., acabou deposto por Cassandro três anos depois, vindo buscar refúgio no Peloponeso e tomando o controle de Messene até o início do século III a.C. (Diod. 20. 28. 1-4; Plut. *Pyrrh.* 8. 3). Poliperconte, ademais, era delegado de Crátero ao menos desde 324 a.C., sendo, portanto, familiar à doação que o general ofereceu em Delfos (Arr. *Anab.* 7.12.4).

9. STEWART: Op. Cit., pp. 274-7; 427.

10. *Idem*, pp. 281-2.

11. O que talvez explique sua longevidade: nascido por volta de 390/380 a.C., acredita-se que Poliperconte viveu até o início do século III a.C. Detalhes de sua trajetória podem ser encontrados em: WINTHROP LINDSAY ADAMS: "Alexander's Successors to 221 BC". In: JOSEPH ROISMAN, & IAN WORTHINGTON: *A Companion to Ancient Macedonia*. Wiley: Blackwell, 2010, pp. 208-224.

Desejoso por emular Crátero, lastreado por sua regência, conquanto breve, da Macedônia, Poliperconte visava a perpetuar as campanhas na Índia, nas quais teve destaque. Vale lembrar que Quinto Cúrcio (9.1.32-33) atesta a presença de caçadas ao leão naquele território, dado que forneceria o cheque-mate do argumento: o relevo seria parte do *tholos* de Poliperconte, figurado a cavalo em terras indianas e acompanhando por um autóctone, à direita da composição¹².

Anos mais tarde, Palagia reiterou sua tese, em artigo escrito em conjunto com Eugene Borza. Qualificando a obra como enigmática, os autores iniciam apontando os trajes envergados pelo cavaleiro, além de rotularem a figura à direita como caçador profissional (“professional hunter”). Após datarem o relevo peloponésio dos anos iniciais do século III a.C., Borza e Palagia repetem os argumentos, desta vez acrescentando a informação de que Demétrio Poliócertes conduziu campanha contra Messene, possivelmente tendo Poliperconte como alvo (Plut. *Demetr.* 33.2)¹³.

Cohen estipula a datação do relevo entre 320-318 a.C., defendendo que, em algum momento do século III a.C., ele foi empregado como base de um grupo escultórico. Do ponto de vista iconográfico, a autora aduz que o caçador à direita, por sua compleição e uso da pele leonina, adquire contornos míticos, com claras menções a Hércules. Cohen é proficiente em traçar os pioneiros em relacionar a cena ao episódio venatório de Alexandre e Crátero. Com efeito, a identificação do conquistador com a figura a pé, e do general como o cavaleiro, teve Loeschcke como precursor (1888), ao passo que a tese contrária foi aventada por Wolters e Sieveking, cerca de 20 anos depois (1909). A historiadora americana não se aventura a relacionar o episódio textual e a iconografia do relevo, contudo¹⁴. Publicado no mesmo ano do estudo de Cohen, o capítulo de Sawada opta por datação dilatada do artefato – final do século IV a início do III a.C. -, além de defender tratar-se de possível encomenda de algum dos sucessores de Alexandre, que, por fim, encerra a iconografia cinagética leonina entre os diádocos¹⁵.

12. OLGA PALAGIA: “Hephaestion’s Pyre and the Royal Hunt for Alexander”. In: BRIAN BOSWORTH & ELIZABETH BAYNHAM (orgs.): *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 202-6.

13. EUGENE BORZA & OLGA PALAGIA: “The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, n° 122, 2007, p. 98.

14. ADA COHEN: *Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 76-78. Também não aventam a possibilidade de conexão PIERRE BRIANT: “Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina”. *Dialogues d’histoire ancienne*, n° 17, 1991, p. 224; HALLIE FRANKS: *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina*. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 36 e VÍCTOR ALONSO TRONCOSO: “The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)”. *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, n° 5, 2014, p. 36.

15. NORIKO SAWADA: “Social Customs and Institutions: Aspects of Macedonian Elite Society”. In: JOSEPH ROISMAN & IAN WORTHINGTON: *A Companion to Ancient Macedonia*. Wiley: Blackwell, 2010, p. 400.

Petros Themelis é autor do último estudo monográfico sobre o fragmento. Reputado por conduzir diversas campanhas arqueológicas em Messene, o grego propõe nova identificação dos personagens. Suas primeiras ponderações dizem respeito à materialidade do objeto. Ao contrário da maioria de seus antecessores, Themelis não considera o relevo parte de uma base de estátua: ao contrário, ele seria componente de um longo friso, com cerca de 5,5m de diâmetro e complexo programa iconográfico¹⁶.

Para sustentar a hipótese, Themelis cita outro fragmento, em pedra, mantido no reserva técnica do Museu de Messene, que pertenceria ao segundo bloco do mesmo friso da cinegética (inv. N.º 501). O que nele se tem preservado é o torso de um veado ou antílope ferido que, por critérios formais, o arqueólogo atribui ao mesmo mestre responsável pelo relevo de caça, o que reforça a suposição de venatória com múltiplas presas. Dessa forma, ambos os fragmentos pertenceriam a um edifício circular, com emprego sagrado ou funerário¹⁷.

Themelis relembra que construções circulares eram usualmente erigidas na forma de santuários a Hércules. Além de figura de proa no Peloponeso, era de praxe evocar o herói como protetor de efebos nos ginásios gregos, de maneira que diversas inscrições dedicatórias a Hércules foram encontradas nesse tipo de edifício. Uma delas é de particular importância para Themelis. Cravada em uma herma, descoberta próxima à colunata do ginásio de Messene e datada do princípio do século III a.C., ela forneceria pista fundamental para a identificação do relevo: “Φιλιάδης Filiades/ Νέωνος Filho de Néon/ Ἡρακλ[εῖ] a Hércules/ ἀνέθη[κε.] dedicou”.

Segundo o arqueólogo grego, o Filiades em exame era descendente de segunda geração de conhecida família de Messene. Já Néon e seu irmão Trasiloco eram membros do partido pró-Macedônia na região, sendo caracterizados como traidores por Demóstenes na *Oração da Coroa* (295) e recebendo adjetivos também não muito simpáticos da parte de Políbio (18.14.3). Themelis propõe que tanto a matéria-prima usada no Relevo de Messene - a pedra, ao invés do suntuoso marfim - quanto o estilo austero da herma de Hércules revelam a produção dos dois por ateliê local. Ambos teriam pertencido a um mesmo monumento, construído *intra muros* no ginásio de Messene e usado como local de enterro dos membros da família de Filiades. Embora seja cético com respeito às relações entre o relevo e o episódio de Crátero, Themelis conclui seu estudo sem arriscar identificação dos personagens da cinegética¹⁸.

16. THEMELIS: *Op. Cit.*, p. 170.

17. *Idem*, p. 171-2.

18. *Idem*, pp. 174-175.

Este breve apanhado demonstra como a identidade dos participantes da caçada de Messene segue em aberto. De fato, o próprio sítio virtual do Louvre não é categórico em sua atribuição. Além de classificar a cena apenas como dita caçada de Alexandre (“chasse dite d’Alexandre”), o texto afirma, no máximo, ser possível querer reconhecer (“on a voulu reconnaître”) a figura do conquistador, assimilado a Hércules, à direita da cena. Crátero, vindo em socorro, seria o cavaleiro¹⁹. Frente a essas inúmeras controvérsias, é de bom tom apresentar, no próximo segmento, a proposta de atribuição adotada neste artigo

RELEVO DE MESSENE: HIPÓTESE DE IDENTIFICAÇÃO DOS PERSONAGENS

A proposta aqui é mobilizar argumentos em prol da seguinte identificação: Alexandre como cavaleiro à esquerda e Crátero como caçador com o machado duplo à direita. Esta hipótese será alicerçada em três argumentos: o elevado número de figurações de Alexandre a cavalo, o uso da *kausia* no relevo e a importância da presença de Crátero Filho em Messene no início do século III a.C.

Como observou Moreno, o cavaleiro que irrompe a partir da esquerda é uma “convenzione orientale”, que se popularizou não somente no início do período helenístico, mas, sobretudo, nos retratos do próprio conquistador²⁰. Exemplos não faltam: Mosaico de Alexandre, friso A do Sarcófago de Alexandre, as ânforas de Apúlia, além das emissões numismáticas.

Seria desacertado, contudo, acreditar que essa figuração era inaudita na arte grega anterior a Alexandre. Como notou Miller, a iconografia dos vasos áticos já havia se escorado nesse filão²¹. Um dos primeiros exemplos é uma copa, pelo Painter of the Oxford Brygos, datada c. 480 a.C.²². Tendo como tema a guerra entre gregos e persas, à luz dos conflitos coevos, a historiadora destaca a pre-

19. (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20688&langue=fr). Acesso: 10/12/2020. A página, infelizmente, não nomeia o autor do verbete.

20. PAOLO MORENO: “Immagini di Alessandro Magno: monete e storia”. In: ROSELLA PERA: *Il Significato delle Immagini*: Numismatica, Arte, Filologia, Storia. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012, p. 159. O mesmo fenômeno foi observado por Frank Holt, embora sem atinar à procedência oriental dessa figuração. Ver FRANK HOLT: *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medallions*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003, pp. 126; 131. No mesmo sentido, GIULIANA CALCANI: *Cavalieri di bronzo*: la torma di Alessandro opera di Lisippo. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1989, pp. 47-8; 147.

21. MARGARET MILLER: “Persians in the Greek Imagination”. *Mediterranean Archaeology*, vol. 19/20, 2006/07, pp. 113-14.

22. Copa de figuras vermelhas, fragmentada, procedente de Care (Etrúria). Datação c. 490-480 a.C. Diam. 32,8 cm, ARV 399; Oxford 1911.615. A respeito do mesmo artefato, ver: ANTHONY BARRETT & MICHAEL VICKERS: “The Oxford Brygos Cup Reconsidered”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, pp. 17-24, 1978; MANEL GARCÍA SANCHÉZ: *El Gran Rey de Persia*. Formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009, p. 307.

cisão do pintor em retratar o armamento aquemênida e também em conduzir o olhar do espectador no sentido horizontal, na orientação esquerda/direita. Ao segui-la, argumenta Miller, Brygos teria como intuito retratar o avanço vitorioso (“victorious advance”) do exercício grego, sem, entretanto, menoscar os persas.

Não obstante, o que se quer pôr em relevo neste momento é que Alexandre e seu círculo de artistas foram responsáveis por ampliação desse modelo. Antes empregado apenas em cenas de guerra, a fórmula do cavaleiro que avança pela esquerda passou com frequência à iconografia cinégetica, decerto se valendo de seus antecessores asiáticos. Nesse sentido, não é exagero afirmar que o conquistador foi responsável por criar, no âmbito do mundo grego, a imagem do rei-caçador (“re-cacciatore”), como defende Tripodi²³.

Subscrevendo a observação do historiador italiano, é possível argumentar em favor da identificação de Alexandre com o cavaleiro caçador do relevo a partir do cruzamento de sua figuração com a de muitas outras do conquistador. Este cotejo é válido tanto para imagens de batalha, com a do Mosaico de Alexandre [Figura 3], friso A do Sarcófago de Alexandre [Figura 4], ânforas de Apúlia²⁴, Medalhão de Poro²⁵, entre outros, como de caça, bem representadas pela Tumba II de Vergina [Figura 5], Mosaico de Palermo²⁶ e, em especial, friso B do Sarcófago de Alexandre [Figura 6]. Mesmo na venatória leonina a pé, retratada no Mosaico de Pela [Figura 7], Alexandre também é visto, amiúde, como o caçador à esquerda.

23. BRUNO TRIPODI: “Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d’Oriente”. *Dialogues d’histoire ancienne*, n.º 17, 1991, p. 175.

24. Conjunto de ânforas de figuras vermelhas, pelo pintor de Dario. Museo Nazionale, Nápoles, Itália (inv. n.º 81947). Datação: c. 330 a.C. Ver: MARIE-CHRISTINE VILLANUEVA-PUIG: “Le Vase des Perses. Naples 3253 (inv. 81947)”. *Revue des Études Anciennes*, vol. 91, n.º1-2, pp. 277-298, 1989.

25. Conjunto de medalhões, em prata, cunhados por volta de 325-320 a.C., e cuja iconografia carrega o embate entre Alexandre o rajá indiano Poro. Talvez a peça mais emblemática do conjunto esteja no British Museum (inv. n.º 1887,0609.1). Ver o importante estudo de FRANKS: *Op. Cit.*

26. Mosaico datado de c. século II a.C., possível cópia de pintura helenística original do século IV a.C., com o tema da caçada a cavalo a múltiplas presas – leão e javali. Casa B da Piazza della Vittoria (Palermo), *in situ*. Ver: WILLIAM WOOTTON: “Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo”. *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, pp. 264-274, 2002.



Figura 3: Cópia romana de Filóxeno de Erétria (?), *Mosaico de Alexandre*, original c. 330-310 a.C., cópia c. 120-100 a.C. Mosaico de seixos, 271 cm de altura, 512 cm de comprimento, Museu Arqueológico Nacional, Nápoles. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Mosaic#/media/File:Battle_of_Issus_mosaic_-_Museo_Archeologico_Nazionale_-_Naples_2013-05-16_16-25-06_BW.jpg (Acesso: 14/09/2020)



Figura 4: Desconhecido, *Sarcófago de Alexandre (detalhe do friso A)*, c. 300 a.C. Escultura em mármore pentélico, 195 cm de altura, 318 cm de comprimento, 167 cm de profundidade, Museu Arqueológico de Istambul, Istambul. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_Sarcophagus_Battle_of_Issus.jpg (Acesso: 14/09/2020)



Figura 5: Desconhecido. *Tumba II de Vergina (detalhe da caça ao leão, Alexandre é a primeira figura à esquerda)*, c. 330-300 a.C. Afresco, 116 cm de altura, 556 cm de comprimento, Museu das Tumbas Reais, Vergina. Extraído de: HALLIE FRANKS: *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina*. Rome: American School of Classical Studies, 2012, p. 7



Figura 6: Desconhecido, *Sarcófago de Alexandre (detalhe do friso B)*, c. 300 a.C. Escultura em mármore pentélico, 195 cm de altura, 318 cm de comprimento, 167 cm de profundidade, Museu Arqueológico de Istambul, Istambul. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istanbul_-_Museo_archeol._-_Sarcofago_di_Alessandro,_sec._IV_a.C._-_Foto_G._Dall%27Orto_28-5-2006_08.jpg (Acesso: 14/09/2020)



Figura 7: Desconhecido, *Mosaico de Pela* c. 300 a.C. Mosaico de seixos, 317 cm de altura, 324 cm de comprimento. Museu de Pela, Pela. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion_hunt_mosaic_from_Pella.jpg. (Acesso: 14/09/2020).

O segundo ponto diz respeito à *kausia* vergada pelo caçador montado. A descoberta das tumbas de Vergina provocou intenso debate sobre a peça. Em 1981, Bonnie Kingsley deu início aos trabalhos, propondo que a *kausia* macedônia era derivada de um tipo de touca chamada *chitrali*, usada até os dias atuais no Paquistão e Afeganistão, sobretudo na província do Nurestão²⁷. Segundo a autora americana, não havia registros da *kausia* na iconografia ou literatura grega antes de 325/4 a.C., de modo que o artefato foi conhecido no Mediterrâneo apenas após o retorno dos veteranos de Alexandre. Sem embargo, Kingsley afirma que apenas atinou à semelhança entre *kausia* e *chitrali* ao ver fotos de combatentes afegãos na revista *Time*.

Kingsley enumera a primeira menção à peça na literatura grega: uma passagem de Arriano, na qual Alexandre, após retornar da Índia, veste a *kausia*, amarrando o diadema em seu entorno, possivelmente em alusão à realeza da Pérsia que havia conquistado. O trecho é saboroso: o conquistador navegava sozinho pelo Eufrates, próximo a uma região pantanosa na qual se localizavam diversas tumbas de reis assírios (τῶν βασιλέων τῶν Ἀσσυρίων τοὺς τάφους). Alexandre, porém, foi surpreendido por um golpe de vento, que atingiu sua *kausia* e o diadema amarrado a ela (καυσίαν καὶ τὸ διάδημα αὐτῆ ἰσχυρῶς συνεχόμενον). Mais pesada, a *kausia* afundou na correnteza, enquanto o diadema foi levado pelo vento até ficar preso nos juncos que cresciam nas tumbas dos reis locais (Arr. *Anab.* 7.22.2).

27. BONNIE KINGSLEY: "The Cap That Survived Alexander". *American Journal of Archaeology*, vol. 85, 1981, p. 41.

Fragmento de Éfipo de Olinto, historiador que acompanhou a expedição de Alexandre, é também evocado por Kingsley. Citado por Ateneu, o passo afirma que os trajes diários de Alexandre consistiam da clâmide, do chítion e da *kausia* amarrada com o diadema (χλαμύδα [...] καὶ χιτῶνα [...] καὶ τὴν καυσίαν ἔχουσιν τὸ διάδημα) (Ath. 12.537c). Não parece ser surpresa que, exceção feita ao diadema, todas as demais peças estão presentes no caçador montado de Messene.

A *kausia* tornou-se atributo real tão característico que o primeiro dos reis helenísticos autoproclamados, Demétrio Poliórctes, passou a fazer uso da peça por volta de 286 a.C. (Plut. *Demet.* 41.6). De fato, o próprio Crátero foi outro dos veteranos a envergá-la. Em outro excerto de Plutarco (*Eum.* 6.1.), o biógrafo relembra a grande popularidade de Crátero junto ao exército macedônio, bastando que a soldadesca visse a *kausia* usada pelo general e ouvisse a sua voz (ἴδωσι τὴν καυσίαν αὐτοῦ καὶ τὴν φωνὴν ἀκούσωσι) para pegar em armas. A partir do século III a.C., a associação entre os macedônios e a *kausia* tornou-se lugar comum. Um comediógrafo como Plauto pôde empregar a forma latinizada *causea* em diversas de suas peças, além do *Idílico* (15.6), de Teócrito, mencioná-la como acessório típico dos exércitos ptolomaicos.

Três anos após a publicação original, Kingsley voltou ao tema²⁸. Além de reforçar que nenhum rei macedônio havia usado a peça antes de Alexandre, a arqueóloga pontua que dois companheiros do conquistador, Crátero (Plut. *Eum.* 5.1-3) e Onesícrito (Estrabão 15.1.64), passaram a usar a *kausia* durante a expedição na Índia, sendo possível estipular o inverno de 327/6 a.C. como a data em que o acessório foi usado pela primeira vez por ocidentais. Dadas as relações umbilicais entre a *kausia* e Índia, Kingsley especula que a touca de Alexandre poderia tê-lo caracterizado como conquistador local, um novo Dioniso.

A primeira oposição sistemática às teses de Kingsley veio na forma do artigo “Alexander the Great and the Macedonian Kausia”, de Ernst Fredricksmeier²⁹. O autor americano começa revisitando dois documentos textuais a respeito da recusa das tropas macedônias em seguir pelo Rio Hífase, marcando o ponto final da expedição de Alexandre. Em Diodoro (17.94.1-3), os soldados consideraram um vitupério o abandono de sua veste grega (Ἑλληνικὸν ἱματισμὸν) em prol do uso dos trajes bárbaros (βαρβαρικοῖς ὑφάσμασι), então representados pelos agasalhos dos indianos (τὰ τῶν Ἰνδῶν περιβλήματα). Já em Quinto Cúrcio (9.3.10-11), soldado de nome Coenus se dirige a Alexandre vexado por ver a si próprio e seus companheiros vestidos em trajes persas (*Vestem Persicam induti*), que os teria reduzido a meros replicadores dos costumes estrangeiros (*in externum degeneravimus cultum*). Ambos os trechos, fundamentais na argu-

28. BONNIE KINGSLEY: “The Kausia Diadematosphoros”. *American Journal of Archaeology*, vol. 88, pp. 66-68, 1984.

29. ERNST FREDRICKSMEYER: “Alexander the Great and the Macedonian Kausia”. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 116, 1986, pp. 217-8.

mentação de Kingsley, são revisados por Fredricksmeier. Ao recordar que, na passagem de Diodoro, os soldados reclamam estar usando trajes estrangeiros há 70 dias (ἡμέρας ἑβδομήκοντα), o autor americano sugere que sua adoção se deu antes da chegada às Índias

Fredricksmeier também reúne dossiê de passagens textuais que comprovam a *kausia* como peça tradicional do vestuário macedônio. Para ficar apenas nos exemplos mais à mão, Polieno (5.44.5) menciona a *kausia* macedônica (καυσίαν [...] Μακεδονικὴν) usada pelo mercenário Mênon de Rodes em 336/5 a.C., cuja presença na corte de Filipe II foi atestada por Diodoro (16.52.3). Já Plutarco, em sua biografia de Eumenes (8.7), relata que o tesoureiro de Alexandre distribuiu *kausiai* púrpuras e clâmides (καὶ καυσίας ἄλουργεῖς καὶ γλαμύδας) entre seus aliados, por serem presentes régios tradicionais entre os macedônios (ἥτις ἦν δωρεὰ βασιλικωτάτη παρὰ Μακεδόσι). Fredricksmeier conclui que Alexandre, ao reunir a tradicional *kausia* macedônia ao diadema típico dos persas, deu à luz criação *sui generis*, assumindo papel muito mais complexo do que o de simples sucessor de Dario III³⁰.

Em 1991, Kingsley respondeu às críticas feitas por seu colega, em novo artigo³¹. Se Fredricksmeier havia dito que o debate em torno da *kausia* era pouco mais que querela de antiquário, a autora denuncia a ingerência dessa assertiva, afirmando tratar-se de contenda de primeira grandeza no auxílio à datação de diversas obras. Com efeito, Kingsley passa a listar uma série de *kausiai* no repertório helenístico. No Mosaico de Alexandre, a figura de perfil ao lado do braço direito do conquistador, usualmente identificada com Ptolomeu, usaria o acessório, assim como um dos caçadores da Tumba II de Vergina, mormente identificado como Cassandro.

Para o caso que nos interessa, Kingsley afirma que o Relevo de Messene figura a *kausia* no cavaleiro da cena. De resto, a arqueóloga americana insiste na importância da tradição oriental na peça, com direito a fotos de populações do Hindu Kush que usariam modelo idêntico àquele que inspirou seu par macedônio, além de arrolar 18 testemunhos textuais que ratificariam sua tese ao mesmo tempo em que refutam as de Fredricksmeier³².

Em longo artigo publicado em 1993, Prestianni Giallombardo sorveu as hipóteses basilares de Kingsley. A historiadora emprega a maior parte de seus esforços em identificar possíveis *kausiai* no friso da Tumba II de Vergina, de modo a provar a importância asiática em sua iconografia e, portanto, a datação posterior à expedição de Alexandre. A italiana é enfática ao destacar o acessório como apanágio régio, assim como salientar o papel do basileu em investir-lhe majestade, uma vez que os textos falam: “geralmente da *kausia* como um gor-

30. *Idem*, 227.

31. BONNIE KINGSLEY: “Alexander’s ‘Kausia’ and Macedonian Tradition”. *Classical Antiquity*, vol. 10, pp.59-76, 1991.

32. *Idem*, pp. 72-4.

ro não difundido e popular, mas, acima de tudo, real, tanto porque é trazido, primeiro, por Alexandre, o rei, para a Ásia ou adotado por seus sucessores quando assumem o título de *basileis*³³. De resto, Prestianni Giallombardo vislumbra duas *kausiai* no friso da tumba, no sexto e nono caçadores a partir da esquerda, provas de que o último quartel do século IV a.C. é o único período em que a peça poderia existir e circular na Macedônia³⁴.

Saatsoglou-Paliadeli, discípula de Andronikos, publicou o último estudo relevante a respeito³⁵. Ainda enlutada pela morte de seu mestre, a arqueóloga grega dedica seu artigo à memória Andronikos – de resto, Saatsoglou-Paliadeli o acompanhava no momento da descoberta das tumbas de Vergina³⁶. Para o caso de interesse deste estudo, a autora é uma das únicas a negar a presença da *kausia* no Relevo de Messene. Embora leve em conta os danos ao cavaleiro da obra, Saatsoglou-Paliadeli propõe que o contorno semicircular do chapéu pode pertencer à borda de um *petasos* e não a qualquer tipo de barrete, o que inviabilizaria quaisquer conexões entre o fragmento e o episódio de Crátero e Alexandre.

Como visto, a historiografia é quase consensual em atestar a presença da *kausia* no cavaleiro do Relevo de Messene. Diante da fisionomia régia da qual o acessório estava imbuído, torna-se mais viável associá-lo à figura que representaria Alexandre no artefato peloponésio³⁷. Somando ao uso da *kausia* pelo conquistador, documentado por Arriano e Éfipo de Olinto, temos argumento a favor da identificação aqui proposta.

A última justificativa se relaciona à presença do filho de Crátero em Corinto no início do século III a.C., citada por Plutarco. Rebento de Crátero e Fila, Crátero Filho teria nascido por volta de 320 a.C., pouco antes da morte de seu pai. Após enviuvar, Fila se casa com Demétrio Poliórcetes. Os dois seriam pais de Antígono Gônatas (nascido em 319 a.C.), um dos mais importantes diádocos e, portanto, meio-irmão de Crátero Filho (Diod. 19. 59.3; Plut. *Dem.* 14.2; Plut. *De Frat.* 15). Acredita-se que o possível comitente tenha recebido educação de primeira qualidade na corte dos Antígônidas, permanecendo fiel à casa, com possível participação militar em momentos cruciais do período helenístico

33. “in genere della kausia corne di un copricapo non diffuso e popolare, ma innanzitutto regale, sia perché è portato, primo fra tutti, da Alessandro re in Asia o adottato dai suoi successori quando assumono il titolo di basileis.” ANNA MARIA PRESTIANNI GIALLOMBARDO: “Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina”. *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 17, 1991, p. 262.

34. *Idem*, p. 286.

35. CHRYSOULA SAATSOGLOU-PALIADELI: “Aspects of Ancient Macedonian Costume”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 113, pp. 122-147, 1993.

36. ANDRONIKOS: *Op. Cit.*, p. 26.

37. Reconhecida, de resto, pelo próprio dicionário Liddell/Scott, que dá ao verbete a seguinte conotação: chapéu de feltro usado pelos macedônios, parte constituinte dos acessórios reais de seus monarcas. “Felt hat used by the Macedonians, forming part of the regalia of their kings.” HENRY LIDDELL & ROBERT SCOTT: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 932.

inicial, como a Batalha de Ipso (301 a.C.). Ademais, como aponta Billows, Crátero Filho não era apenas o braço direito de Antígono Gônatas - atuando como governador da Grécia, lotado em Corinto, entre c. 280 – 260 a.C. - mas também compilador de decretos atenienses, erudito que exercia a mais nobre das ocupações – a de historiador³⁸.

Fica patente como estamos falando de figura notável, que unia tino político e profunda erudição, atributos indispensáveis para sobreviver em meio à guerra dos diádocos. O elevado repertório do regente, e em particular seu papel na conclusão do grupo escultórico de Delfos, tornam sedutora a hipótese de conectar Crátero Filho ao Relevo de Messene, como possível comitente de obra que, conquanto em menores proporções, lembrasse o feito, ao mesmo tempo em que exaltava a nobreza de sua linhagem e sustentava seu posto como figura axial no Peloponeso.

Admitindo-se a pertinência desta tese, é possível mobilizar outra série de argumentos. Em primeiro lugar, autores como Stewart e Palagia alegam que a falta do diadema torna improvável a ligação entre Alexandre e o caçador a cavalo³⁹. O dano causado à cabeça do cavaleiro poderia ter destruído o acessório, e não é possível mesmo descartar sua subtração por ladrões, já que muitas vezes o diadema, feito em ouro, era um dos principais alvos de pilhagens – o Alexandre do friso B do sarcófago de Sídon é o exemplo mais evocativo. À parte essa possibilidade, Crátero Filho, de apurado senso político, não poderia negligenciar as relações sempre tensas entre Alexandre, e por consequência seus generais, com os peloponésios, em particular, os espartanos.

Para mencionar apenas dois exemplos, Plutarco (*Alex.*16.8) conta que Alexandre, após a vitória em Grânico, enviou butim de 300 escudos tomados do inimigo a Atenas, com inscrição sintomática: “Alexandre, filho de Filipe, e todos os gregos – exceto os lacedemônios – (tomaram) dos bárbaros que habitam a Ásia” (Ἀλέξανδρος ὁ Φιλίππου καὶ οἱ Ἕλληνες πλὴν Λακεδαιμονίων ἀπὸ τῶν βαρβάρων τῶν τὴν Ἀσίαν κατοικούντων). Arriano (*Anab.* 1.16.7) coloca a doação de Alexandre nos mesmos termos. Embora possa haver sutil ironia na doação de Alexandre, envolvendo a rivalidade entre Atenas e Esparta e mesmo os 300 de Leônidas, a atitude do conquistador parece clara retaliação à falta de suporte lacedemônio para a expedição asiática. Outra amostra é a sublevação do rei espartano Ágis III (r. 338-331 a.C.), que declarou guerra contra a *hegemonia* de Alexandre em 331 a.C., logrando sitiá-la Megalópolis até ser derrotado

38. RICHARD BILLOWS: *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the Hellenistic State*. Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 396-7, com todas as fontes. A argumentação é de Billows; a galhofa é minha. Para a atuação profissional de Crátero Filho, ver CAROLYN HIGBIE: “Craterus and the Use of Inscriptions in Ancient Scholarship”. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 129, pp. 43-83, 1999, especialmente pp. 46-54. O título da suposta obra reunida por Crátero Filho é Ψηφισμάτων συναγωγή, cujo modelo seria a *Constituição de Atenas*, de Aristóteles.

39. STEWART: *Op. Cit.*, pp. 274-7; 427; PALAGIA: *Op. Cit.*, pp. 402-3.

por Antípatro, um dos generais do basileu (entre outros, ver: Diod. 16. 63,68; Curt. 6.1 e Arr. *Anab.* 2.13).

Crátero Filho, como potencial comitente do Relevo de Messene, não poderia passar despercebido pelas sevícias enfrentadas pela memória de Alexandre no território em que era regente. Isso, somando à postura conservadora de seu pai, que com frequência denunciava os atributos orientais adotados pelo conquistador, poderia tê-lo levado a ocultar de modo proposital o diadema de sua encomenda⁴⁰. A mirada em acessório estigmatizado como próprio do fausto dos reis da Ásia poderia provocar, no potencial expectador da obra, flagelo e ressentimento ainda maior com relação à figura de Alexandre e, por extensão, mesmo a dos Cráteros pai e filho⁴¹.

Essa sequela, decerto, não ajudaria em nada a sustentar o poder, sempre instável, de um regente helenístico como Crátero Filho. Nesse sentido, a *kausia* – de possível origem oriental, mas nem de longe tão condenada quanto o diadema persa – talvez fosse suficiente para identificar Alexandre como o cavaleiro de Messene, dado o caráter real insito à peça. De fato, o próprio Crátero se paramentava com o acessório, o que poderia suavizar sobremodo sua presença para um público potencialmente contrário à política oriental capitaneada por Alexandre.

Outro dado fulcral na identificação proposta é a figuração peculiar do caçador pedestre. Sua musculatura e pele leonina, notáveis atributos de Hércules, tornam-se ainda mais relevantes quando se recorda as relações entre o herói, a instituição ginásial e o local de descoberta do relevo, demonstradas por Themelis⁴². A se aceitar a identificação da figura com Crátero, seria possível vislumbrar sofisticada estratégia política por trás da comissão de seu filho. Ao retratar seu pai como autêntico sucessor de Hércules, o regente de Corinto conseguiria, ao menos, três vantagens: granjear simpatia junto ao público de Messene, ao mostrar sua linhagem à semelhança de Hércules, figura peloponésia por excelência; sustentar seu comando local graças a essa mesma associação e, por fim, contrabalancear as tradições asiáticas – neste caso, a caça montada ao leão e o uso da *kausia* – nas quais Alexandre se locupletava, figurando-o lado a lado com representante do mais pan-helênico dos heróis.

Um último detalhe não pode passar despercebido: o pescoço retorcido do leão em direção ao seu algoz. Como visto ao longo deste artigo, esse *pathos* é

40. Sobre os aspectos conservadores e patrióticos da personalidade de Crátero, ver BRIAN BOSWORTH: *Conquest and Empire: the reign of Alexander the Great*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 134; 157; 175 e 175 nota 5. Lane Fox põs em relevo a lealdade canina (“doggedly”) de Crátero aos costumes macedônios. Ver ROBIN LANE FOX: *Alexander the Great*. London: Penguin, 1986 [1973], pp. 325; 429 e 474. Na mesma direção, ver PAUL CARTLEDGE: *Alejandro Magno*. La búsqueda de un pasado desconocido. Tradução de David León Gómez. Barcelona: Ariel, 2007 [2004], p. 89. Sobretudo, ver: EDWARD ANSON: “The Macedonian Patriot: The Diadoch Craterus”. *The Ancient History Bulletin*, nº 26, pp. 49-58, 2012.

41. Para mencionar apenas uma fonte, Diodoro Sículo (17.77.4-5) menciona que Alexandre, ao fazer uso do diadema persa (Περσικὸν διάδημα), estaria se rendendo ao fausto persa e à extravagância dos reis da Ásia (τὴν Περσικὴν τρυφήν καὶ τὴν πολυτέλειαν τῶν Ἀσιανῶν βασιλέων).

42. THEMELIS: *Op. Cit.*, pp. 173-4.

convenção iconográfica usada para identificar o verdugo da fera. No caso do Mosaico de Pela, ele estaria consonante com o texto de Plutarco, uma vez que o animal volta-se para Crátero, que corre em socorro de Alexandre. Porém, o inverso ocorre no Relevo de Messene, com o leão voltado à figura identificada com o conquistador. A pergunta inevitável é a que se deve essa mudança. A resposta pode mais uma vez apontar para o público da obra.

Admitindo-se que a caça régia ao leão é tradição asiática importada por Alexandre e seus legatários, Crátero Filho, ao comissionar relevo que inverte o esquema mais comum das cinagéticas helenísticas, estaria reforçando seu caráter oriental, ao mostrá-la conectada à imagem do conquistador e não a seu pai, sempre resistente aos costumes estrangeiros. Parece haver até certa tensão no Relevo de Messene. Por um lado, Alexandre, montado e caçando como herdeiro das monarquias asiáticas, e, por outro, Crátero, delineado como Hércules, conduzindo a venatória a pé com os cães, à moda grega⁴³, e com a nudez heróica interrompida apenas pelo couro leonino que reforça suas ligações com o herói argivo. Embora não sejam conhecidas, ao menos do ponto de vista da tradição textual, conexões contíguas entre Crátero e Hércules, a simetria formal entre a figura mitológica e o caçador nu no Relevo de Messene parecer apontar para motivação política na condução das escolhas iconográficas presentes na obra.

A agência do artefato e a intenção de seu comitente parecem claras: a política oriental conduzida por Alexandre, com sua *hýbris* intrínseca, é salva graças às sendas tradicionais de um conservador como Crátero – e, por metonímia, seu filho. Crátero Filho, portanto, surge como possível comitente da obra, que poderia ser parte de um monumento funerário, como querem Palagia e Themelis – inclusive o dele próprio⁴⁴.

Assim, se há pertinência na hipótese deste artigo, é possível datar o Relevo de Messene de c. 280 a.C. até 260 a.C., tendo como ponto de partida o início de regência de Crátero Filho em Corinto e sua morte como *terminus*. Tendo por premissa que o filho de Crátero foi o comitente do artefato, a leitura iconográfica desenvolvida neste texto pauta-se pelas implicações políticas que o artefato teria para com o público do Peloponeso.

43. Do ponto de vista iconográfico, parece tratar-se do cão da Lacônia, mais famosa e importante raça de cães de caça gregos. Para origens e fontes, ver: DENISON HULL: *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964, pp. 31-34.

44. Neste caso, mesmo respeitando as devidas diferenças entre o cenário aqui discutido e aquele de Florença no século XV, é possível evocar uma passagem de Baxandall: “Aquele que encomendava, pagava e definia a utilização a ser dada à pintura poderia ser chamado o mecenas, se nesse termo não estivessem inseridas várias conotações provenientes de outras situações bem diversas. Essa segunda pessoa, na transação da qual a pintura será resultado, é um agente ativo, determinante e não necessariamente benevolente: podemos chamá-lo de cliente. A melhor pintura produzida no século XV era realizada sob encomenda por um cliente que exigia sua execução conforme suas especificações”, Michael Baxandall: *O Olhar Renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1972], p. 11.

BIBLIOGRAFA

- ADAMS, WINTHROP LINDSAY: "Alexander's Successors to 221 BC". In: ROISMAN, JOSEPH & WORTHINGTON, IAN: *A Companion to Ancient Macedonia*. Wiley: Blackwell, 2010, pp. 208-224.
- ALONSO TRONCOSO, VÍCTOR: "The Zoology of Kingship from Alexander to the Epigoni (336 – C. 250 BC)". *Anabasis: Studia Classica et Orientalia*, n.º 5, pp. 53-75, 2014.
- ANDERSON, JOHN KINLOCH: *Hunting in the Ancient World*. Berkley: University of California Press, 1985.
- ANDRONIKOS, MANOLIS (ed.) *et alli: The Search for Alexander: an exhibition*. Columbus: Little, Brown and Company, 1980.
- ANSON, EDWARD: "The Macedonian Patriot: The Diadoch Craterus". *The Ancient History Bulletin*, n.º 26, pp. 49-58, 2012.
- BARRETT, ANTHONY & VICKERS, MICHAEL: "The Oxford Brygos Cup Reconsidered". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, pp. 17-24, 1978.
- BAXANDALL, MICHAEL: *O Olhar Renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1972].
- BILLOWS, RICHARD: *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the Hellenistic State*. Berkley: University of California Press, 1997.
- BORZA, EUGENE & PALAGIA OLGA: "The chronology of the Macedonian royal tombs at Vergina". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, n.º 122, pp. 81-125, 2007.
- BOSWORTH, BRIAN: *Conquest and Empire: the reign of Alexander the Great*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- BRIANT, PIERRE: "Les chasses d'Alexandre". *Ancient Macedonia*, n.º 5, pp. 267-77, 1993.
- BRIANT, PIERRE: "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, n.º 17, pp. 211-255, 1991.
- CALCANI, GIULIANA: *Cavaliere di bronzo: la torma di Alessandro opera di Lisippo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989.
- CARTLEDGE, PAUL: *Alejandro Magno*. La búsqueda de un pasado desconocido. Tradução de David León Gómez. Barcelona: Ariel, 2007 (2004).
- COHEN, ADA: *Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- FRANKS, HALLIE: *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina*. Rome: American School of Classical Studies, 2012.
- FREDRICKSMEYER, ERNST: "Alexander the Great and the Macedonian Kausia". *Transactions of the American Philological Association*, vol. 116, pp. 215-227, 1986.
- GARCÍA SANCHÉZ, MANEL: *El Gran Rey de Persia*. Formas de representación de la alteridad persa en el imaginario griego. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009.
- HIGBIE, CAROLYN: "Craterus and the Use of Inscriptions in Ancient Scholarship". *Transactions of the American Philological Association*, vol. 129, pp. 43-83, 1999.
- HOLT, FRANK: *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medallions*. Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003.
- HOMOLLE, THÉOPHILE: "La chasse d'Alexandre". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, n.º 21, pp. 598-600, 1897.
- HULL DENISON: *Hounds and Hunting in Ancient Greece*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1964.
- KINGSLEY, BONNIE: "Alexander's 'Kausia' and Macedonian Tradition". *Classical Antiquity*, vol. 10, pp. 59-76, 1991.

- KINGSLEY, BONNIE: "The Kausia Diadematophoros". *American Journal of Archaeology*, vol. 88, pp. 66-68, 1984.
- KINGSLEY, BONNIE: "The Cap That Survived Alexander". *American Journal of Archaeology*, vol. 85, pp. 39-46, 1981.
- LANE FOX, ROBIN: *Alexander the Great*. London: Penguin, 1986 (1973).
- LIDDELL, HENRY & SCOTT, ROBERT: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MILLER, MARGARET: "Persians in the Greek Imagination". *Mediterranean Archaeology*, vol. 19/20, pp. 109-123, 2006/07.
- MORENO, PAOLO: "Immagini di Alessandro Magno: monete e storia". In: PERA ROSELLA: *Il Significato delle Immagini: Numismatica, Arte, Filologia, Storia*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012, pp. 153-170.
- PALAGIA, OLGA: "Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt for Alexander". In: BOSWORTH, BRIAN & BAYNHAM, ELIZABETH (orgs.): *Alexander the Great in Fact and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 167-206.
- PERDRIZET, PAUL: "Venatio Alexandri". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 19, pp. 273-279, 1899.
- PERDRIZET, PAUL: "Communication: La Venatio Alexandri à Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 22, pp. 566-569, 1898.
- PRESTIANNI GIALLOMBARDO, ANNA MARIA: "Recenti testimonianze iconografiche sulla kausia in Macedonia e la datazione del fregio della caccia della II tomba reale di Vergina". *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 17, pp. 257-304, 1991.
- SAATSOGLU-PALIADELI, CHRYSOULA: "Aspects of Ancient Macedonian Costume". *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 113, pp. 122-147, 1993.
- SAWADA, NORIKO: "Social Customs and Institutions: Aspects of Macedonian Elite Society". In: ROISMAN, JOSEPH & WORTHINGTON, IAN: *A Companion to Ancient Macedonia*. Wiley: Blackwell, 2010, pp. 392-408.
- SEYER, MARTIN: "The Royal Hunt —The Symbolic Meaning of an Ancient Topos." In: PRINZ, ARMIN (ed.): *Hunting Food and Drinking Wine: Proceedings of the XIXth Congress of the International Commission for the Anthropology of Food (ICAF)*, Poysdorf, Austria Dec. 4–Dec. 7, 2003. Vienna: Transaction Publishers, 2006, pp. 171-198.
- STEWART, ANDREW: *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- THEMELIS, PETROS: "A Macedonian Horseman – the Relief Louvre, inv. n° MA 858 from Messene". In: GOETTE, HANS (org.): *EXCELLENCE. Studies in honour of Olga Palagia*. Rahden: Leidorf, 2019, pp. 169 – 178.
- TRIPODI, BRUNO: "Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente". *Dialogues d'histoire ancienne*, n° 17, pp. 143-209, 1991.
- VILLANUEVA-PUIG, MARIE-CHRISTINE: "Le Vase des Perses. Naples 3253 (inv. 81947)". *Revue des Études Anciennes*, vol. 91, n°1-2, pp. 277-298, 1989.
- WOOTTON, WILLIAM: "Another Alexander mosaic: reconstructing the Hunt mosaic from Palermo". *Journal of Roman Archeology*, vol. 15, pp. 264-274, 2002.

«LAS MAYORES FIESTAS QUE EN ESPAÑA
SE VIERON»: EL CONDE DE HARO
EN BRIVIESCA (1440)

“THE BIGGEST PARTIES EVER SEEN IN SPAIN”:
THE COUNT OF HARO IN BRIVIESCA (1440)

JOSÉ MANUEL NIETO SORIA
Universidad Complutense de Madrid¹
<http://orcid.org/0000-0001-8746-9685>

Recibido: 19/11/2020 Evaluado: 12/12/2020 Aprobado: 21/12/2020

RESUMEN: En julio de 1440, la comitiva que acompaña a la princesa Blanca de Navarra para su boda con el príncipe Enrique de Castilla llega a la villa de Briviesca, perteneciente al conde de Haro y que en aquel momento es el nuevo hombre fuerte en la corte castellana que preside la comitiva y se ocupará de la recepción en dicha villa. Con este motivo, tal como describe la crónica de Juan II, se realizarán durante cuatro días unas fiestas de una espectacularidad y singularidad tan extraordinaria que el cronista habrá de aludir a ellas como «las mayores fiestas que en España se vieron». En este artículo se aborda el estudio de estas fiestas en el marco de su contexto histórico.

Palabras clave: Castilla, monarquía, nobleza, ceremonias, fiestas.

1. Este trabajo forma parte del Proyecto HAR2016-76174-P Proyecto I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación «Expresiones de la cultura política peninsular en las relaciones de conflicto (Corona de Castilla, 1230-1504)».

ABSTRACT: In July 1440, the entourage that accompanied the Princess Blanca of Navarre for her wedding to Prince Henry of Castile arrived at the town of Briviesca, which belonged to the Count of Haro. At that time, he was the new strongman at the Castilian court and the one who was going to preside over the entourage and would be in charge of the reception in that town. On this occasion, as described in the chronicle of John II, a spectacular and unique festival will be held for four days, so extraordinary that the chronicler will refer to it as «the biggest festivities ever seen in Spain». In this article, we will study these festivities in their historical context.

Key words: Castile, monarchy, nobility, ceremonies, festivities.

En la lectura de la *Crónica de Juan II* de Fernán Pérez de Guzmán podemos entresacar el siguiente fragmento: «é de allí se partieron todos para Briviesca, donde el Conde de Haro tenia aparejado las mayores fiestas de mas nueva y estraña manera que en nuestros tiempos en España se vieron».² Con estas expresiones tan admirativas e infrecuentes en el relato cronístico de quien fue coetáneo de los acontecimientos se está haciendo referencia a las espectaculares fiestas organizadas por el Conde de Haro, don Pedro Fernández de Velasco, en Briviesca, en julio de 1440, organizadas con motivo de la llegada a esta villa de la comitiva que acompañaba a Blanca de Navarra para contraer matrimonio con el príncipe don Enrique de Castilla. El que la alusión a aquellos hechos se produzca en tales términos no puede pasar indiferente al historiador. De las circunstancias y desarrollo de estas fiestas singulares nos ocuparemos en las siguientes páginas.

EL ORGANIZADOR DE LAS FIESTAS

Don Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro es, sin duda, uno de los personajes de mayor peso político durante los reinados de Juan II y Enrique IV de Castilla, a lo que se une una personalidad de variados e interesantes perfiles. El linaje de los Velasco, cuyos orígenes se remontaban a comienzos del siglo XIII,³ siendo su fundador Sancho Díaz de Velasco, había alcanzado la ríahombria en estrecha asociación con la entronización y

2. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN: «Crónica de Juan II», *Crónicas de los Reyes de Castilla*, II, Madrid: Atlas, 1953, p. 565.

3. Trayectoria de conjunto del linaje en GONZALO MARTÍNEZ DÍEZ: «El linaje de los Velasco», *Boletín de la Institución Fernán González*, 238, 2009, pp. 107-154.

consolidación de la dinastía Trastámara.⁴ Precisamente fruto de esta vinculación del linaje de los Velasco con la causa trastamarista fue el que recibiera la villa de Briviesca por donación de Enrique de Trastámara estando reunidas las cortes de Burgos de 1367, en plena contienda civil en la lucha por el trono.⁵

El primer conde de Haro,⁶ nacido el 4 de julio de 1401, murió en Medina de Pomar el 25 de febrero de 1470.⁷ Primogénito del matrimonio entre Juan Fernández de Velasco y María Solier, heredó uno de los patrimonios más importantes de Castilla,⁸ al ser su padre el cabeza del linaje de los Velasco, poseedor de extensos señoríos sobre todo en Palencia y en las Merindades de Castilla, a la vez que de su madre había heredado el señorío de Villalpando.⁹

Fernando del Pulgar le dedica extensa atención en sus *Claros varones*, ofreciendo una visión bastante positiva del personaje, coincidiendo en esta valoración favorable con otros autores como Diego Enríquez del Castillo y Diego de Valera, mientras que Alonso de Palencia contraponen la codicia del personaje con su búsqueda de la paz en tiempos turbulentos.¹⁰ Así, cabe destacar cómo Pulgar lo presenta como alguien que

Fabla con buena gracia (...) temeroso de Dios, e omme de verdad, e inclinado a iusticia (...) fue grand zelador de la iusticia, que no se puede dezir otro en sus tiempos que con tan grand estudio la mirase, ni con mejor diligencia e moderación la cumpliese e executase.¹¹

Su incorporación a la vida política efectiva se produce en 1418, casi en coincidencia con el comienzo de la mayoría de edad de Juan II. De su proximidad al rey en el inicio del reinado ya da testimonio la obtención de distintos privilegios en los primeros días de 1420, en los que se le confirmaba su señorío sobre Medina de Pomar¹² y la merced real de la villa de Briviesca,¹³

4. ESTHER GONZÁLEZ CRESPO: *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media: los Velasco*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981.

5. DIEGO ARSUAGA LABORDE: *Pedro Fernández Velasco, primer conde de Haro: un estudio de la figura de un ricohombre en la Castilla del cuatrocientos*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, p. 64. Puede consultarse en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Darsuaga>.

6. Un bosquejo biográfico detallado en GONZÁLEZ CRESPO, pp. 284-301. Más recientemente, el personaje ha sido objeto monográfico de una tesis doctoral ya citada en la nota anterior: ARSUAGA LABORDE.

7. GONZÁLEZ CRESPO, p. 284.

8. Detallado análisis de toda la base patrimonial del conde de Haro y de cómo se llevó a cabo su proceso de formación en: ARSUAGA LABORDE, pp. 36-83.

9. ANTONIO MORENO OLLERO: «El señorío de Villalpando: de Arnao de Solier al Conde de Haro», *Primer Congreso de Historia de Zamora*, III, Zamora: Diputación Provincial de Zamora, 1991, pp. 397-410.

10. ARSUAGA LABORDE, pp. 131-144.

11. FERNANDO DEL PULGAR: *Claros varones de Castilla*, edición de J. Domínguez Bordona, Madrid: Espasa Calpe, 1969, p. 29.

12. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Haro, carp. 327, doc. 13 (15-I-1420).

13. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Haro, carp. 327, doc. 17 (15-I-1420).

estando ya presente en alguno de los acontecimientos políticos más significativos del comienzo del reinado. Este es el caso del auto de Ávila de 1420, en el que, bajo una apariencia de Cortes, se trató de legalizar el golpe de Tordesillas de ese mismo año y los efectos políticos resultantes que supusieron, sobre todo, que el infante de Aragón don Enrique asumía, de hecho, el control del poder regio.¹⁴

El título de conde de Haro, junto con las villas de Haro y Belorado, serían obtenidos como consecuencia del reparto de bienes y mercedes que se lleva a cabo por Juan II de Castilla a costa del patrimonio castellano del rey de Navarra,¹⁵ otorgamiento que se produce el 8 de diciembre de 1429, estando reunidas las cortes en Medina del Campo,¹⁶ no tomando posesión de ellas hasta el año siguiente.

A pesar de su continuada presencia en la vida política del reino y su destacado protagonismo en él, lo que se hace bien patente en el disfrute de los oficios de camarero mayor del rey y merino mayor de Castilla la Vieja,¹⁷ toman especial relieve dos rasgos que le dan una dimensión singular entre el conjunto de los grandes señores de la nobleza castellana de su tiempo: sus inquietudes culturales y su piedad religiosa.

Por lo que se refiere al primero de estos dos rasgos, sus inquietudes culturales, de ello ya da claro indicio Pulgar cuando afirma que «aprendió letras latinas, y dáuase al estudio de corónicas, e saber fechos pasados. Plazíale asimismo la comunicación de personas religiosas e de omnes sabios, con los cuales comunicaua sus cosas».¹⁸ Buena expresión de estas inquietudes intelectuales se encuentra en su biblioteca, que puede considerarse como una de las de mayor importancia de las que ha quedado testimonio de aquella época en Castilla gracias a los inventarios conservados.¹⁹

Por lo que se refiere a sus inquietudes religiosas, estas no se limitaron a las meras actividades de fundación y patronazgo, como sucede entre los nobles principales de su tiempo, aun siendo las mismas muy importantes. Precisamente, dentro de ese tipo de iniciativas se pueden destacar las mer-

14. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: «El auto de Ávila de 1420», en MARÍA ISABEL DEL VAL VALDIVIESO y PASCUAL MARTÍNEZ SOPENA (dirs.): *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón*, II, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2009, pp. 679-690. Sobre la presencia en él de Pedro Fernández de Velasco ver *Ibidem*, p. 685.

15. PÉREZ DE GUZMÁN, p. 479.

16. ARSUAGA LABORDE, p. 155.

17. ARSUAGA LABORDE, pp. 109-112.

18. PULGAR, p. 33.

19. ANTONIO PAZ Y MELIÁ: «Biblioteca fundada por el Conde de Haro en 1455», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1897, pp. 18-24, 60-66, 156-163, 255-262, 452-462; 4, 1900, pp. 535-541, 662-667; 6, 1902, pp. 198-206, 372-382; 7, 1902, pp. 51-55; 19, 1908, pp. 124-136; 20, 1909, pp. 277-289 y JEREMY N. H. LAWRANCE: «Nueva luz sobre la biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455», *El Crotalón*, 1984, pp. 1073-1111.

cedes realizadas a favor de los franciscanos de Briviesca,²⁰ la fundación de un convento de clarisas en Medina de Pomar, junto con un hospital para pobres,²¹ o las arcas de limosna para pobres que funda en Medina de Pomar, Briviesca, Villadiego, Herrera de Pisuegra, Salas de los Infantes, Belorado, Arnedo y Grisaleña,²² asegurando generosa dotación para esta notable iniciativa de asistencia social.²³

Esta inclinación hacia la piedad religiosa tomará especial presencia al final de sus días pues, más allá de estas iniciativas fundacionales y tras dejar todos los asuntos en manos de su hijo mayor, los diez últimos años de su vida los pasaría completamente retirado de la vida pública en su fundación de clarisas de Medina de Pomar. A este periodo final de su existencia alude Pulgar en los siguientes términos:

E como quier que fue requerido algunas vezes por el rey, e por otros grandes señores sus parientes, que saliese de aquel retraimiento para entender en las disensiones que en aquellos tiempos acaecieron en el reino, no quiso mudar su propósito, antes acordó tomar en su casa compañía de omnes religiosos de buena e onesta vida, e fizo grande y estrecha inquisición sobre las cosas de su conciencia desde el día que fue de hedad para pecar, e cometióles que alimpiasen su ánima, así en la penitencia de su persona como en la restitución que deuía fazer de sus bienes: et todos los que en aquellos tiempos vinieron a le demandar cualquier cargo, así de seruicios que le ouiesen fecho, como de otra cualquier calidad a que de iusticia fuese obligado, fueron oídos e satisfechos.²⁴

LAS CIRCUNSTANCIAS POLÍTICAS INMEDIATAS

Bien se puede afirmar que desde la primavera de 1439 y hasta que tenga lugar la boda el príncipe don Enrique, en septiembre de 1440, el conde de Haro ocupa una posición decisiva en la mayor parte de las iniciativas políticas más relevantes de la corte castellana, por lo que su papel como organizador de las fiestas de Briviesca a las que aludiremos puede considerarse como una expresión simbólica más de tal circunstancia, así como una oportunidad de afirmación festiva y ceremonial de este liderazgo político.

20. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, caja 292, doc. 22 (23-VII-1441).

21. PULGAR, 34.

22. GONZÁLEZ CRESPO, p 291; ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, caja 258, doc. 42.

23. JOSÉ LÓPEZ YEPES y FÉLIX SAGREDO FERNÁNDEZ: «Las Arcas de Limosna del Conde de Haro y las Instituciones de préstamo benéfico (siglos XV-XVI)», en *A pobreza e a assistência aos pobres na península ibérica durante a Idade Média*, II, Lisboa: Instituto de Alta Cultura. Centro de Estudos Históricos Anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1975, pp. 547-574

24. PULGAR, p. 34.

Fue el conde de Haro el hombre, sin duda, decisivo en las complejas negociaciones conocidas como el Seguro de Tordesillas²⁵ con el que, un año antes, se había definido el nuevo marco de relaciones en torno al rey con el consiguiente, aunque transitorio, desplazamiento de su gran privado, Álvaro de Luna. Así, Juan II dio los poderes al conde de Haro que este precisaba para que, con toda la legitimidad de actuar en nombre del rey, pudiera tomar las previsiones necesarias para que fuera posible aquel encuentro.²⁶ Con aquel pacto se querían redefinir por completo las relaciones políticas entre los principales personajes del reino, en especial, en lo que afectaban a las que mantenía el monarca castellano con los infantes de Aragón y con su privado don Álvaro de Luna. Así, sería don Pedro Fernández de Velasco el organizador de aquel acontecimiento, actuando como mediador a múltiples bandas, garantizando la seguridad de los asistentes, desplegando todo un protocolo que evitase las suspicacias entre los negociadores y siendo el receptor principal de los múltiples juramentos que se siguieron en el transcurso de aquellas jornadas y que daban garantía de cumplimiento de lo pactado.

Tras las negociaciones de Tordesillas, en Castronuño se concertarían nuevas entrevistas de las que actuaría como garante de su pacífico desarrollo el conde de Haro quien, por aquellos días, ya en septiembre de 1439,²⁷ se multiplicaría en la actividad negociadora entre las diversas partes hasta llegar el 22 de octubre a la firma del acuerdo por el que se decidía la salida de la corte de don Álvaro de Luna, con lo que parecía abrirse un nuevo tiempo político.²⁸ En este nuevo contexto, la posición central del conde se consolidaba dentro del grupo político más influyente,²⁹ tal como que se puso aún más de manifiesto, entre marzo y abril de 1440,³⁰ en el compromiso jurado por el monarca en Bonilla de la Sierra por el que confiaba todos sus asuntos a las personas de los condes de Haro y de Benavente.³¹

25. GONZÁLEZ CRESPO, 303-314, NANCY F. MARINO: *El Seguro de Tordesillas del conde de Haro don Pedro Fernández de Velasco*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992; ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO: «Léxico político en el Seguro de Tordesillas: conflicto, pactos y autoridad», en FRANÇOIS FORONDA y ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO (dirs.): *Du contrat d'alliance au contrat politique. Cultures et sociétés politiques dans la péninsule Ibérique à la fin du Moyen Age*, Toulouse: Université de Toulouse, 2007, pp. 85-137; MARÍA DEL PILAR RÁBADE OBRADÓ: «Confederaciones, seguros y pleitos homenajes: el contexto documental del Seguro de Tordesillas», en F. Foronda, y A. I. Carrasco Manchado, (dirs.): *Du contrat d'alliance*, pp. 65-84; FERNANDO GÓMEZ REDONDO: *Historia de la prosa medieval castellana*, III, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 2.397-2.409 y, del mismo autor, «Elocución y diplomacia: rivalidades culturales en Tordesillas», en F. Foronda, A.I. Carrasco Manchado, (dirs.): *Du contrat d'alliance*, pp. 49-64.

26. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, carpeta. 283, doc. 1 (10-VI-1439).

27. Extensa referencia a la documentación dada en Castronuño en FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ: *Itinerario de la corte de Juan II (1418-1454)*, Madrid: Dykinson, 2007, pp. 334-335.

28. GONZÁLEZ CRESPO, pp. 314-315.

29. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Osuna, caja 1860, doc. 3.

30. CAÑAS GÁLVEZ, pp. 340-341.

31. PÉREZ DE GUZMÁN, p. 563-564.

En consecuencia, el protagonismo del conde de Haro como organizador del itinerario, escenografía y actividad festiva del séquito que habría de traer a la princesa navarra para su boda con el príncipe heredero de Castilla era una expresión más del nuevo papel que este personaje había alcanzado en la corte castellana, siendo una oportunidad que no podía dejar pasar para confirmar sus merecimientos para el ejercicio de este liderazgo.

UN ITINERARIO FESTIVO

El 20 de septiembre de 1436, en Toledo, los embajadores de Navarra y Aragón habían alcanzado un importante acuerdo con el monarca castellano por el que se comprometían a alcanzar paces perpetuas entre los tres reinos, estableciéndose como garantía de mantenimiento de esta nueva relación entre ellos el que el príncipe don Enrique de Castilla casase con la hija de los reyes de Navarra, la princesa Blanca, redactándose el correspondiente contrato matrimonial.³² En consecuencia, la importancia política del pacto matrimonial resultaba evidente para afirmar la colaboración dinástica entre los tres tronos con presencia de un Trastámara. Así se efectuó el desposorio por palabras, dada la corta edad de los príncipes, quedando pendiente, según la *Crónica del Halconero*, la consecución de la dispensa papal, dados los vínculos de consanguinidad existentes entre los contrayentes.³³ Sin embargo, en este punto, la crónica está mal informada, puesto que la dispensa pontificia de Eugenio IV se había emitido en Bolonia el 26 de mayo de ese mismo año, con lo cual el acuerdo matrimonial se llevó a cabo con todas las garantías de legalidad propias del caso.³⁴

Fue en ese nuevo tiempo político que se había abierto de aproximación entre los reyes de Castilla, Navarra y Aragón, cuyo rasgo más destacado para Castilla, además de esta relación entre los tres monarcas, era la expulsión de don Álvaro de Luna de la corte, en la que pasaba a ocupar una posición de gran influencia el conde de Haro, cuando se acordó llevar definitivamente a efecto el matrimonio concertado cuatro años antes, una vez que el príncipe había alcanzado los quince años.³⁵ De estas nuevas circunstancias políticas, en las que se contextualizaba la urgencia del matrimonio como instrumento al servicio del mantenimiento de una paz que se antojaba quebradiza, formó parte la firma de un pacto en el que participaron la reina María de Castilla,

32. Una copia se conserva en ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS: Patronato Real, leg. 12, doc. 18. Fue publicado y comentado en TARSICIO DE AZCONA: «Algunos documentos esenciales sobre Blanca de Navarra, esposa de Enrique IV de Castilla», *Príncipe e Viana*, 78, 2017, pp. 15-35.

33. *Crónica del Halconero*, edición de J. M. Carriazo, Madrid, 1946, p. 234.

34. Referencia del documento de dispensa conservado en los registros vaticanos en AZCONA, p. 18.

35. *Crónica del Halconero*, pp. 343-344.

el rey Juan de Navarra, el infante don Enrique de Aragón, el almirante de Castilla don Fadrique, el conde de Benavente don Rodrigo Alfonso Pimentel, el conde de Ledesma don Pedro de Zúñiga, el adelantado mayor de León don Pedro Manrique, don Íñigo López de Mendoza y el conde de Haro.³⁶

A fin de traer a doña Blanca de Navarra a Castilla, Juan II de Castilla designó una embajada encabezada por el Conde de Haro, y también integrada por Alfonso de Velasco, protonotario apostólico,³⁷ Íñigo López de Mendoza³⁸ y el obispo de Burgos don Alonso de Cartagena,³⁹ oidor y refrendario del rey. En el mismo documento en el que Juan II designaba esta embajada, y que fue dado en Valladolid el 7 de julio de 1440, se dirigía el rey a todos los concejos, ciudades, villas y lugares del reino para que le fueran hechos a la comitiva en la que había de venir la princesa navarra «rrecebimiento e solepnidad e seruiçio que a sus personas e estados pertenesçe».⁴⁰ Mientras la embajada ponía rumbo a Navarra, la corte permanecería en Valladolid, donde estaba prevista la celebración de las nupcias.⁴¹

Los distintos textos cronísticos que se pueden manejar para conocer los movimientos de la comitiva resultan completamente inútiles a la hora de establecer fechas precisas, si bien cabe pensar que el viaje debió desarrollarse en fines del mes de julio y comienzos de agosto.

Los enviados de Juan II recibieron a la reina Blanca de Navarra y a su hija en Logroño, hasta donde las acompañó el príncipe Carlos de Viana, habiendo recibido cartas de Juan II en las que se establecía esta ciudad de Logroño como lugar de encuentro. A partir de ahí, madre e hija continuarían el camino en compañía del cortejo comandado por el conde de Haro, siendo este el que tomó las decisiones tocantes al itinerario y los ritmos a seguir. Así cabe deducirlo a partir de la descripción de conjunto que hace del viaje Alfonso de Palencia, una vez que se produjo el encuentro en Logroño:

El obispo saludó ceremoniosamente a la reina en nombre de todos, y luego expuso el objeto de su embajada en elocuente discurso público. A los pocos días la reina y su hija se pusieron en camino con gran pompa, acompañadas por los

36. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Osuna, caja 1860, doc. 3 (30-I-1440).

37. De este protonotario apostólico el cronista Alonso de Palencia apostilla que «abandonó el hábito eclesiástico para casarse con la noble sevillana Isabel de Cuadros, de quien andaba perdidamente enamorado». ALFONSO DE PALENCIA: *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, edición de B. Tate y J. Lawrance, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, p. 4.

38. Muy activo en la política castellana de aquellos años, obtendría el título de marqués de Santillana tras la batalla de Olmedo en 1445: VARIOS AUTORES, *El marqués de Santillana, 1398-1458. Los albores de la España moderna*, 4 vols., Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.

39. Una aproximación de conjunto a este personaje en LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO: *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Junta de Castilla y León, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.

40. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, caja 118, doc. 1.

41. CAÑAS GÁLVEZ, pp. 342-345.

embajadores y un séquito numeroso y brillante. La marcha fue bastante lenta, porque Pedro Fernández de Velasco se desvió hacia las villas de su condado, donde desplegó gran ingenio en la traza y celebración de espectáculos costosos, y también porque la reina, impedida por la obesidad, caminaba despacio y se detenía mucho tiempo en las villas que la festejaban.⁴²

Junto a la falta de señalamiento de fechas concretas que permitan situar cronológicamente el desarrollo del viaje, tampoco se dan indicaciones precisas de duración de cada una de las escalas, por lo que todo se limita a su ubicación entre algunos días después del 7 de julio y su llegada a Dueñas el 3 de septiembre.⁴³

Entre ambas fechas, el itinerario seguido pasó por Belorado, villa del conde de Haro; Briviesca, donde las celebraciones durarían cuatro días, realizándose en su mayor parte en las fincas inmediatas al palacio que el conde tenía en esta villa,⁴⁴ llegando seguidamente a Burgos, «donde fue hecho muy notable recibimiento», encontrándose seguidamente con el príncipe don Enrique en Dueñas el 3 de septiembre.⁴⁵

LOS CUATRO DÍAS DE FIESTA Y ESPECTÁCULOS EN BRIVIESCA

Briviesca era una de las posesiones principales del conde Haro. Las grandes casas nobles castellanas, como en este caso los Velasco, tenían espacios urbanos de exhibición de su poder simbólico en donde buena parte de su arquitectura más relevante estaba concebida para potenciar un mensaje inequívoco de preeminencia del linaje al que estaba asociado el señorío del lugar. En el caso de los Velasco, en la primera mitad del siglo XV, este mensaje simbólico de preeminencia nobiliaria se hacía especialmente potente en el caso de Medina de Pomar y de Briviesca,⁴⁶ tal como se reflejaba en el mecenazgo artístico que los Velasco habían aplicado a ambas villas.⁴⁷

Tal como se verá en el desarrollo de las fiestas celebradas, buena parte de estas requirieron de despliegues escenográficos que requerían grandes

42. PALENCIA, p. 4.

43. Esta fecha del 3 de septiembre la proporciona *Crónica del Halconero*, p. 343.

44. Una aproximación a las características urbanísticas de Briviesca en esta época en: ANA ISABEL ORTEGA MARTÍNEZ Y JOSÉ LUIS IBARRA ÁLVAREZ: «La villa de Briviesca en la baja Edad Media: datos y reflexiones para su estudio», *Boletín de la Institución Fernán González*, 217, 1998, p. 321-352.

45. PÉREZ DE GUZMÁN, p. 566.

46. BEGOÑA ALONSO RUIZ: «La nobleza en la ciudad: Arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media», *Studia Historica. Historia Moderna*, 34, 2012, pp. 226-227.

47. Sobre las iniciativas arquitectónicas de los Velasco: ELENA PAULINO MONTERO: *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

espacios abiertos en el entorno de la villa, algunos de los cuales fueron incluso objeto de transformación a fin de servir al objetivo celebratorio que se planteaba en cada caso. Esto fue especialmente factible como consecuencia de la gran disponibilidad de heredades con que contaba el conde de Haro en los alrededores de la población.⁴⁸

Ya en el testamento de Pedro Fernández de Velasco de 1383 se hace referencia al empeño en convertir estas dos poblaciones en expresiones del extraordinario ascenso que el linaje había experimentado con la entronización de los Trastámara a la que habían contribuido de manera relevante. Consecuencia de ello, tal como se expresa en dicho testamento, había sido la rehabilitación de los alcázares de ambas localidades como referentes simbólicos con los que se identificaba el linaje.⁴⁹ El primer conde de Haro siguió los pasos de sus antecesores en lo que se refería a atender adecuadamente a sus principales villas como espacios escenográficos de poder, hasta el extremo de contar con un «mayordomo de mis labores» como principal responsable técnico de sus proyectos artísticos y constructivos.⁵⁰

Briviesca se situaba perfectamente ubicada en la ruta más conveniente desde el reino de Navarra a la ciudad de Burgos, donde se esperaba la llegada de la princesa navarra. Fue aquí donde el conde de Haro debió de emplearse a fondo en la preparación de unas fiestas verdaderamente extraordinarias que conocemos con bastante detalle gracias a la prolijidad con que son descritas por el cronista Fernán Pérez de Guzmán.⁵¹ Estas fiestas ya habían sido precedidas por el recibimiento dispensado en Belorado, donde el conde había organizado una sala general con respecto a la que se da noticia de la presencia de caballeros extranjeros.⁵²

Unas dos leguas antes de que la comitiva llegase a la villa de Briviesca, ya tuvo lugar el primer espectáculo, para lo cual, el conde de Haro había dispuesto la celebración de un gran torneo. En él participaron cien caballeros, cincuenta por cada lado, con «caballos encubertados, y almetes con penachos», unos con distintivos blancos y los otros con distintivos rojos, colores

48. GONZÁLEZ CRESPO, p. 169 y ALFONSO FRANCO SILVA: «La formación del patrimonio de la Casa de Velasco (siglo XIII al XV)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CCVI, 2009, pp. 231-254.

49. JOAQUÍN YARZA LUACES: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid: Ediciones El Viso y Fundación Iberdrola, 2003, p. 34 y JOAQUÍN YARZA LUACES: «Imagen del noble en el siglo XV en la Corona de Castilla: Los Velasco anteriores al primer Condestable», en MARISA COSTA (coor.), *Propaganda y poder*, Congreso Peninsular de História da Arte (5 a 8 de Mayo de 1999), Lisboa: Ediciones Colibrí, 2001, pp. 133-134.

50. PAULINO MONTERO, p. 185.

51. En todo lo que sigue con relación a las fiestas de Briviesca seguimos la descripción presentada en PÉREZ DE GUZMÁN, pp. 565-566.

52. Una descripción del desarrollo del viaje en su estancia en Briviesca siguiendo el relato cronístico ya se hizo en: MANUEL MARTÍNEZ AÑIBARRO Y RIVES: «Fernández de Velasco (Pedro), el Buen Conde de Haro» en *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993, pp.177-180.

que frecuentemente eran utilizados en los torneos organizados en presencia del rey de Castilla como colores que se identificaban con los que simbólicamente se asociaban a Castilla. Tras este entretenimiento, llegaron finalmente a Briviesca.

Llegada la comitiva a Briviesca «fue hecho muy solemne recibimiento». Formó parte de este recibimiento el desfile de los distintos oficios de la ciudad, cada uno con «su pendon é su entremes lo mejor que pudieron, con grandes danzas é muy gran gozo y alegría». Estos datos indican, por tanto, que cada oficio de la ciudad haría alguna forma de pequeña representación teatral, seguramente alusiva al propio oficio. A la vez, también se estaría dando indicio de que tal representación habría sido objeto de una cierta preparación previa con alguna forma de ensayo. Después del desfile de los oficios, harían lo propio los judíos, exhibiendo la Torá, y los moros con el Corán.

Al cronista no le pasa desapercibido que este tipo de manifestaciones era propio de la primera entrada real que tenía lugar por parte del monarca cuando llegaba por primera vez a una ciudad tras su coronación.⁵³ Por ello parece perfectamente pertinente su apreciación de que aquellos actos se llevaron a cabo «en aquella forma que se suele hacer á los Reyes que nuevamente vienen á reynar en parte estraña». Al hacer esta observación se ponía de manifiesto la anomalía y excepcionalidad del procedimiento ceremonial, ya que se estaba aplicando formato de entrada real a una situación a la que no correspondía tal uso al no estar presente el rey de Castilla, único receptor legítimo posible de tal artefacto celebratorio.

Con relación a la presencia de los judíos, que como la de los moros solía ser común en esas entradas reales, seguramente supuso una representación relevante y distinguida, teniendo en cuenta la importancia de la comunidad

53. Algunos análisis sobre entradas reales que permiten comprobar hasta qué punto la llegada a Briviesca se hizo bajo apariencia de entrada real, a pesar de que, institucionalmente, en ausencia del monarca, no procedía aplicar ese formato ceremonial en: ROSANA DE ANDRÉS DÍAZ: «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV», *En la España Medieval*, 4, 1984, pp. 47-62; JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: *Las ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Editorial Nerea, 1993, pp. 119-130; MIQUEL RAUFAST CHICO: «Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la Guerra Civil catalana (1460-1473)», *Anuario de estudios medievales*, 38, 2008, p. 1037-1085; MIQUEL RAUFAST CHICO: «La entrada real de Martín el Joven, rey de Sicilia en Barcelona (1405): solemnidad, economía y conflicto», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 27/28, 2006/07, p. 89-120, y RAFAEL NARBONA VIZCAÍNO: «Las entradas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna. Siglos XIV-XVII», en *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2003, pp. 85-100; ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO: «La ceremonia de entrada real: ¿un modelo castellano?», en MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ e ISABEL MONTES ROMERO-CAMACHO, *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y A el Atlántico: siglos XIII-XV*, Cádiz: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006, pp. 651-656; DIANA PELAZ FLORES: «El don: Pulso entre el significado del gasto y la simbología del poder en la entrada de la familia real a Burgos en 1441», en Alexandra Beauchamp, Antoni Furió Diego, Germán Gamero Igea y María Narbona Cárceles (eds.), *Acoger, abastecer y financiar la corte. Las relaciones entre las cortes ibéricas y las sociedades urbanas a finales de la Edad Media*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2019, pp. 347-360 y GISELA CORONADO SCHWINDT: «Las entradas reales en el reino de Castilla hacia el final de la Edad Media; el universo sonoro del poder», *Mirabilia. Revista Electrónica de Historia Antigua y Medieval*, 29, 2019.

judaica tanto en Briviesca, así como en los lugares comarcas bajo el señorío del conde, quien mantuvo intensas relaciones financieras con algunos prestamistas judíos de esta misma villa.⁵⁴ Todo esto se realizó con profuso acompañamiento musical de trompetas, ministriles, tamborinos y atabales, por lo que la sonoridad de tanto instrumento era lo bastante llamativa como para que pareciera «venir una muy gran hueste». Así se llegaría hasta el palacio del conde.

En el palacio⁵⁵ se sirvió el abundantísimo almuerzo, integrado por «tanta diversidad de aves y carnes y pescados y manjares y frutas, que era maravillosa cosa de ver». Dentro de la descripción de esta primera gran comida en el palacio del conde de Haro llama especialmente la atención la cuidada organización del servicio y la perfecta coordinación que parece transmitirse en cuanto a lo que podría considerarse como la etiqueta aplicada a su desarrollo, siendo esta cuestión de la etiqueta en la mesa un asunto que no era ajeno a las inquietudes cortesanas y altonobiliarias en la Castilla de aquel tiempo en las ocasiones solemnes, tal como era el caso.⁵⁶ Así, se nos dice cómo el mobiliario estaba puesto para crear distintos espacios, quedando una mesa exclusivamente reservada a la reina y princesa navarras y al propio conde, mientras que otra, por ejemplo, era ocupada por el obispo de Burgos, junto con otros prelados y clérigos extranjeros. Por su parte, las damas y doncellas que acompañaban a la reina y su hija fueron sentadas de manera que cada una estuviera flanqueada por ambos lados por un caballero. También se señala cómo fueron caballeros, gentileshombres, además de pajes especialmente ataviados para la ocasión, quienes sirvieron las mesas. Con todo ello se estaría buscando ofrecer una imagen de cortesía caballeresca, tal como resultaba característico de las grandes celebraciones nobiliarias que hallaban un momento de expresión particularmente visual e impactante para los participantes con ocasión de sentarse a la mesa.⁵⁷

54. JOSÉ ANTONIO GARCÍA LUJÁN: «Una minoría urbana en el estado nobiliario de los Velasco: los judíos a través de las ordenanzas del primer conde de Haro (1431-1476)», en *Tolède et l'expansion urbaine en Espagne (1450-1460)*, Madrid: Casa de Velázquez, 1991, pp. 249-271.

55. La descripción cronística hace claro hincapié en la existencia de un palacio condal en Briviesca del que, sin embargo, salvo un informe de 1531 (PAULINO MONTERO, p. 12) no han quedado más testimonios con relación a sus rasgos arquitectónicos que, en cambio sí son conocidos para otros palacios de los Velasco como el alcázar de Medina de Pomar, el palacio de Casalarreina o el palacio burgalés conocido como la Casa del Cordón. Véase PAULINO MONTERO, pp. 226-279, 283-359 y 540-550.

56. JEANNE ALLARD: «Letiquette de table à la cour de Castille au Bas Moyen Age», en *Temas medievales*, 3, 1993, p. 5-15; JEANNE ALLARD: «La naissance de l'etiquette: les règles de vie à la cour de Castille à la fin du Moyen-Age», en NILDA GUGLIELMI y ADELIN RUCQUOI (eds.), *El Discurso político en la Edad Media*, Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 1995, pp. 11-28. Desde una perspectiva no específicamente castellana: DANIELA ROMAGNOLI: «'Mind your manners': etiquette at the table», en JEAN LOUIS FLANDRIN y MASSIMO MONTANARI (eds.), *Food. A culinary history from antiquity to the present*, Nueva York: Stein and Day, 1998, pp. 328-338.

57. ANTONIO M. CONTRERAS MARTÍN: «Comida y cortesía: los rituales alimenticios en la sociedad caballeresca de los siglos XIV y XV», en *Actes Ier Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó*, Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995, vol. 2, pp. 711-727.

Un dato especialmente llamativo dentro del palacio del conde es la alusión que se hace a la presencia de una fuente de plata «*así artificiosamente hecha*» y de la que manaba continuamente vino, dando la impresión de que la fuente fue preparada especialmente para la ocasión. En los tres días que siguieron «siempre hubo danzas de los Caballeros y Gentiles-Hombres en palacio, é momos é toros é juegos de cañas». Sin embargo, las principales celebraciones y alegrías se reservaron para el cuarto día, suponiendo un auténtico alarde de imaginación, a la vez que de fasto.

En un gran prado situado detrás del palacio condal y que se hallaba cercado, se preparó una gran sala, con un graderío muy alto de hasta veinte pisos, cubriéndose todo de césped, lo que daba la apariencia de un montículo cubierto de hierba. Allí se situaron la reina de Navarra y su hija, junto con la condesa de Haro, ubicándose debajo de un dosel de brocado carmesí. En su entorno se colocaron numerosas mesas, donde tomaron asiento los caballeros presentes. En una parte de aquella inmensa sala se instaló una tela de torneo, en donde podían justar hasta veinte caballeros ataviados con arnés de guerra. En otra parte había un estanque, al que se habían llevado especialmente para la fiesta truchas y barbos que, recién pescados y aún vivos, eran servidos en la mesa de las damas. Finalmente, en otra parte de esta inimaginable sala se había simulado una especie de bosque «muy hermoso puesto a mano». Con esta expresión habría que pensar que el cronista se estaría refiriendo a la creación para la ocasión de un bosque ficticio, como lo era ese montículo antes aludido que, en realidad, se levantaba sobre unas gradas. Para mayor realismo, se habían aportado a este bosque de ficción osos, jabalíes y venados, quedando todo ello convenientemente cercado. Su amplitud era la suficiente para que, además de estos animales, pudieran operar en él hasta medio centenar de monteros, con sus correspondientes lebreles y sabuesos. La iluminación, en cuanto que las actividades duraron día y noche, se aseguraba con un gran despliegue de antorchas.

A la vista de esta descripción, no parece exagerada la apreciación del cronista al señalar que todo aquello «pareció cosa muy estraña, en un mesmo tiempo y en una casa poderse hacer tan distintos ejercicios», pues, ciertamente, se había creado un espacio en el que, a la vez, se comía, se justaba, se pescaba y se cazaba. Ya entrada la noche, se puso fin a estas actividades para dar paso a las danzas que, gracias a las numerosísimas antorchas, se pudieron realizar como si se dispusiese de la luz del día. Acabada la danza, se serviría aún una colación, mientras que el conde pagaba con dos grandes sacas de monedas a los músicos participantes. Esto, en realidad, fue tan solo el anuncio de los espléndidos regalos que repartió entre los principales asistentes en forma de joyas, rubíes, esmeraldas o diamantes a las damas, «que ninguna quedó sin dél recibir», o de mulas, brocados y sedas a los caballeros, en especial, a los de procedencia extranjera.

Esta última jornada de las cuatro festivas celebradas en Briviesca acabaría bien avanzada la noche, de tal modo que el cronista señala que, tras el reparto de los regalos, «se dio fin á la fiesta, é todos fueron a dormir eso poco que de la noche quedó», saliendo hacia Burgos a la mañana siguiente, a la hora de tercia.

Llegados a Burgos, no faltarían tampoco los actos de celebración que ahora correrían por parte del concejo y del obispo de Burgos don Alonso de Cartagena, en casa de cuyo hermano, Pedro de Cartagena, se alojaría la reina y princesas navarras,⁵⁸ antes de salir hacia Dueñas, donde se produciría el primer encuentro con el príncipe, el 2 de septiembre y, finalmente, hacia Valladolid, donde se llevaría a efecto la boda el 15 de septiembre.

No cabe dudar de la enorme cuantía de gastos que hubo de suponer esta extraordinaria actividad festiva que se desarrolló a lo largo de aquellos cuatro días en Briviesca como consecuencia de la iniciativa del conde de Haro. Por ello, no habría que descartar la relación entre estas actividades y el préstamo que don Pedro Fernández de Velasco contrajo con los judíos de la aljama de Briviesca aquel mismo año, del que se dio una carta de pago por valor de 10.000 maravedís el 17 de noviembre de 1440.⁵⁹

Como es bien sabido, el matrimonio del futuro Enrique IV con la princesa Blanca de Navarra terminaría en anulación algo menos de trece años después,⁶⁰ dándose la correspondiente sentencia de divorcio por el administrador apostólico de Segovia, don Luis de Acuña, el 11 de mayo de 1453.⁶¹

ALGUNAS VALORACIONES INTERPRETATIVAS

La utilización del viaje ceremonial como un instrumento destinado a inducir y exhibir una actitud de adhesión hacia sus protagonistas, tanto sus organizadores, como, además, en este caso, la princesa y reina de Navarra, fue una práctica ampliamente extendida y constatada en el occidente bajomedieval.⁶² Esa búsqueda de adhesión en el caso que nos ocupa se hacía particularmente urgente si tenemos en cuenta varios hechos.

58. Véase sobre la significación de esta familia en el ambiente burgalés: FRANCISCO CANTERA BURGOS: *Alvar García de Santa María, Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid: Instituto Arias Montano, 1952.

59. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, caja 370, doc. 1.

60. NICASIO SALVADOR MIGUEL: «El divorcio del príncipe don Enrique de Castilla y doña Blanca de Navarra (1453)», *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Editorial Iberoamericana, 2008, pp. 249-274.

61. *Memorias de don Enrique IV de Castilla*, II, Madrid: Real Academia de la Historia, 1835-1913, doc. XXXV, p. 61.

62. MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA: *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del mediterraneo dal Medioevo all'età moderna*, Roma: Salerno Editrice, 2009, pp. 116-125.

El primero ha de referirse a cómo estamos ante la recepción de la mujer y la hija del rey de Navarra que, sobre todo durante los diez últimos años, incluso en los meses anteriores a estos acontecimientos, había sido presentado como el enemigo natural de Castilla, y con el que se habían producido recurrentes enfrentamientos armados. Así, por tanto, promover una actitud de adhesión en un contexto de formalización de la paz entre ambos reinos parecía oportuno y urgente, lo que daba sólida justificación, dentro de las prácticas representativas de la época, al desarrollo de un itinerario festivo meticulosamente preparado, en el que cabía la máxima grandilocuencia festiva y ceremonial.

El segundo de estos hechos que nos remiten a las especiales necesidades de promover adhesión debe referirse a los intereses particulares del propio conde de Haro. La paz firmada entre el rey de Castilla y el de Navarra afectaba muy especialmente a los territorios sobre los que ejercía su señorío, próximos a la frontera con Navarra. Era el momento, por tanto, de recibir la adhesión de sus vasallos, teniendo en cuenta que el conde de Haro había sido uno de los forjadores más activos de ese acuerdo de paz, que iba a encontrar su principal expresión simbólica en el matrimonio entre los príncipes Enrique y Blanca. Cabe pensar que los gastos de aquellas celebraciones, con todo su correlato de excesos y de magníficos regalos, supusieran una suma muy elevada. Ya se ha aludido antes a esa carta de pago de 10.000 maravedíes. Pero, por otro lado, no hay que perder de vista que diez años antes, el concejo de Briviesca había hecho un préstamo al conde de otros 30.000 para que éste pudiera atender a las necesidades extraordinarias resultantes de la guerra en la que participaba entonces precisamente contra el rey de Navarra,⁶³ que tenía uno de sus principales escenarios en las tierras por las que ahora se desplazaba el cortejo nupcial.

Teniendo en cuenta los datos que se acaban de señalar, considerado el asunto en términos financieros, difícilmente podía considerarse excesivo el desembolso que se realizaba en la línea de evitar un nuevo enfrentamiento armado, si se tienen en cuenta los gastos mucho mayores que podía suponer éste.

El acuerdo de paz entre los reyes de Castilla y Navarra no dejaba de producir ciertos temores entre muchos nobles que, como el conde de Haro, se habían visto beneficiados por el reparto del patrimonio de Juan de Navarra en el reino de Castilla en 1430. Sin embargo, uno de los resultados de las negociaciones que terminaron en aquel acuerdo fue la no alteración de aquella distribución patrimonial. Así, el conde de Haro obtendría el 9 de junio de 1440 la confirmación por Juan II de estos bienes y la definitiva renuncia del rey de Navarra a las villas de Haro y Belorado. Esto, por tanto, sucedía

63. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, caja 386, doc. 124 (17-XI-1430).

algunas semanas antes precisamente de que se diera comienzo a aquel itinerario festivo.⁶⁴ Este hecho, por sí mismo, bien justificaba la exhibición festiva del éxito del conde, precisamente en el escenario de los territorios directamente afectados, ante los que podía presentarse con todo el reconocimiento real para su señorío sobre ellos que, dada la inestabilidad de las relaciones en torno a Juan II, se podía haber considerado hasta ahora como sometido a una cierta provisionalidad.

Con todo aquel despliegue festivo, ya en el plano de la gobernación general del reino, el conde de Haro estaría haciendo exhibición de su nueva y singular posición que le señalaba como elemento decisivo en cualquier toma de decisiones tras el exilio de don Álvaro de Luna como consecuencia de las negociaciones de Tordesillas y Castronuño, en las que el conde había tenido un papel central. De este modo, con aquellas fiestas, se hacía toda una escenificación de la apertura de un nuevo tiempo político que parecía corresponderse con el de la máxima afirmación del poder y la influencia del conde de Haro.

El empeño del conde en ofrecer unas fiestas por encima de toda comparación no estaba fuera de lugar ni podía considerarse una iniciativa desmesurada. Era bien conocida en la corte la proverbial y recurrente tendencia del condestable don Álvaro de Luna a llevar a cabo esas exhibiciones festivas, sobre todo en presencia del rey.⁶⁵ Era necesario que el conde fuera ahora aún más allá, haciendo perfecta emulación, si no superación, de esta imagen ceremonial del privado recién expulsado de la corte. Lógicamente, el formato no podía ser otro que el de las grandes fiestas caballerescas que respondían a modelos celebratorios estereotipados bien conocidos de toda la nobleza europea.⁶⁶ Sin embargo, dentro de esos modelos preestablecidos aún había lugar para mayores exhibicionismos y dispendios, hasta llegar al extremo de reinventar la propia naturaleza como quedó patente en ese bosque prefabricado especialmente para desarrollar toda una cacería ritual.

Así, a partir de todas estas consideraciones, el itinerario festivo diseñado por el conde de Haro quedaba a la altura que exigía su posición política recién adquirida, que pronto volvería a verse puesta en entredicho ante la reacción que no se haría esperar, ya en el transcurso de 1441, por parte de don Álvaro de Luna por recuperar su antigua posición junto al rey castellano.⁶⁷

64. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Sección Nobleza, Frías, caja 292, docs. 9-13.

65. Extenso repertorio de estas celebraciones organizadas con frecuencia por don Álvaro de Luna en: *Crónica de don Álvaro de Luna*, edición de J. de M. Carriazo, Madrid: Espasa Calpe, 1940.

66. Este modelo de fiestas caballerescas puede verse descrito en: MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona: Editorial Areté, 2004, pp. 100-108 y 129-150.

67. De esta reacción de don Álvaro de Luna y las nuevas confrontaciones a las que dio lugar puede verse extensa noticia en JUAN ABELLÁN PÉREZ: *Documentos de Juan II*, «Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia, XVI, Murcia-Cádiz: Academia Alfonso X el Sabio, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, doc. 215, pp 225-230.

Mientras que, desde el punto de vista político, el trasfondo y significado de las celebraciones resulta bien evidente a partir de las circunstancias que se acaban de apuntar, desde el punto de vista del empaque ceremonial de las fiestas realizadas, estas plantean el problema de su difícil comparación con otras similares, si se tienen en cuenta sus motivaciones y la identidad de sus principales protagonistas, dos aspectos decisivos en el análisis de cualquier espectáculo político. Con proximidad cronológica dentro del reino castellano, probablemente solo se pueda establecer parangón con las celebradas a finales de mayo de 1428 en la ciudad de Valladolid,⁶⁸ acaecidas con motivo de la llegada a esta ciudad de la infanta doña Leonor de Aragón, de camino a su boda con el príncipe don Duarte, heredero de la corte portuguesa. Esta fue, en realidad, una excusa secundaria con relación a los verdaderos motivos de aquellas fiestas, más relacionados con unas tensiones crecientes entre los personajes actuantes principales que ahora se encubrían a duras penas bajo la apariencia festiva y pacífica de la cortesía caballeresca. En cualquier caso, en cuanto a pretensiones de espectacularidad, bien puedan considerarse las más próximas a las de Briviesca, resultando, de hecho, superiores en su ejecución concreta.

Junto con la coincidencia de muchas de las prácticas festivas propias de las grandes celebraciones cortesanas, quizá la similitud más relevante fuera, entre otros rasgos comparables, la gran atención dedicada a la construcción de enormes escenografías ficticias, lo que justifica que para las de Valladolid se hiciera un desembolso de no menos de 12.000 florines, una cifra fabulosa, mucho más si se tiene en cuenta que esta cantidad se refiere tan solo a lo gastado por el infante don Enrique en los actos y regalos llevados a cabo en un solo día. Pero, por otro lado, se alejan ambos acontecimientos en lo que se refiere a su muy distinta duración, los cuatro días de Briviesca frente a unas fiestas que, iniciadas el 18 de mayo, llegaron hasta «bien entrada la primera decena de junio»,⁶⁹ lo que, de nuevo, evidencia la superioridad de estas en cuanto a su desarrollo.

Sin embargo, más allá de la dimensión festiva y escenográfica, hay algo muy relevante que dificulta el valor de la comparación. En las de Valladolid se dieron cita dos soberanos, el rey de Navarra y el rey de Castilla, a la vez

68. Estas fiestas, descritas en la misma crónica, han sido recientemente aludidas en MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y JESÚS F. PASCUAL: *Testamento y codicilos de Juan II de Aragón, y última voluntad de Fernando I: política y artes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 17-18. Ya hay algunas páginas dedicadas a estos acontecimientos festivos en ELOY BENITO RUANO: *Los infantes de Aragón*, Madrid: Escuela de Estudios Medievales, 1952, pp. 46-49; sin embargo, los trabajos monográficos más detallados sobre estos acontecimientos pueden encontrarse en TEÓFILO F. RUIZ: «Festivités, couleurs et symboles du pouvoir en Castille au XVe siècle. Les célébrations de mai 1428». *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 3, 1991, pp. 521-546 y TEÓFILO F. RUIZ: «Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428», en ADELINA RUCQUOI (coord.). *Realidad e imagen del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid: Ámbito, 1988, pp. 249-265.

69. BENITO RUANO, p. 46.

que se hizo presente uno de los Trastámara más poderoso del momento, el infante don Enrique de Aragón, junto a su rival más odioso, el gran privado Álvaro de Luna, recientemente retornado a la corte tras su exilio forzoso, y todo ello en un momento político particularmente relevante para las tres monarquías que se hacían presentes, la castellana, la aragonesa y la navarra y bajo unas condiciones de evidente tensión política que implicaba directamente a todos los protagonistas citados. En cierta medida, tal como ha sido señalado por alguno de los estudiosos de este acontecimiento, aquellos grandes espectáculos vallisoletanos fueron la expresión de una especie de torneo caballeresco entre los cuatro grandes personajes políticos presentes en el escenario de las celebraciones, empeñado cada uno en protagonizar un espectáculo superior para mayor gloria y sublimación propia.⁷⁰

Situación bien distinta es la que nos encontramos para los acontecimientos de Briviesca, comparables en muchos aspectos, en cuanto a boato y empaque ceremonial, aunque a menor escala, pero bien distintos en cuanto que ningún soberano se hacía presente, lo que restaba justificación en la lógica de la práctica ceremonial castellana. De hecho, quien con más detalle ha estudiado estas fiestas vallisoletanas⁷¹ pone en valor su relevancia bajo clave de expresión de los símbolos de realeza que se hicieron presentes durante su desarrollo, lo que resulta del todo punto inaplicable al caso de las de Briviesca, enteramente sometidas a la iniciativa de un conde que se mostraba como único protagonista político principal de las mismas en completa ausencia durante ellas de algún rival político que se le pudiera oponer.

El cronista que relata ambos acontecimientos los describió con notable detalle, lo que nos invita a pensar en el motivo que le llevó a calificar de forma tan superlativa como «las mayores fiestas que en España se vieron» a los acontecimientos de Briviesca, a pesar de ser bien conocidas por él las celebradas en Valladolid que describe en la misma crónica.⁷² En este sentido, bien pudo acaso encontrar motivación para expresarse de este modo en la desmesura festiva de unas celebraciones imposibles de imaginar en ausencia de unos soberanos que, en cambio, sí se hicieron presentes en las fiestas vallisoletanas doce años antes y que parecían por ello más justificadas. Era, probablemente, la desproporción entre valor político cuestionable y espectacularidad rotunda y desmesurada lo que, a los ojos del cronista, convirtió a los acontecimientos de Briviesca en un hecho excepcional y mayúsculo, digno, a su parecer, de los términos llamativos con los que quiso atraer la atención del lector sobre el mismo.

70. «Compitieron en agudeza de imaginación y en derroche de elementos fantásticos y pecuniarios para alegrar a los concurrentes». BENITO RUANO, p. 47.

71. RUIZ: «Fiestas...», p. 249.

72. PÉREZ DE GUZMÁN, p. 566.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN PÉREZ, JUAN: *Documentos de Juan II*, «Colección de documentos para la Historia del Reino de Murcia, XVI, Murcia-Cádiz: Academia Alfonso X el Sabio, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- ALLARD, JEANNE: «L'etiquette de table à la cour de Castille au Bas Moyen Age», *Temas Medievales*, 3, 1993, p. 5-15.
- : «La naissance de l'etiquette: les règles de la vie à la cour de Castille à la fin du Moyen-Age», en NILDA GUGLIELMI y ADELIN RUCQUOI (eds.), *El Discurso político en la Edad Media*, Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 1995, pp. 11-28.
- ANDRÉS DÍAZ, ROSANA DE: «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4, 1984, pp. 47-62.
- ARSUAGA LABORDE, DIEGO: *Pedro Fernández Velasco, primer conde de Haro: un estudio de la figura de un ricohombre en la Castilla del cuatrocientos*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Darsuaga>.
- AZCONA, TARSICIO DE: «Algunos documentos esenciales sobre Blanca de Navarra, esposa de Enrique IV de Castilla», *Príncipe e Viana*, 78, 2017, pp. 15-35.
- BENITO, RUANO: *Los infantes de Aragón*, Madrid, Escuela de Estudios Medievales, 1952.
- CANTERA BURGOS, FRANCISCO: *Alvar García de Santa María, Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid: Instituto Arias Montano, 1952.
- CANALES GÁLVEZ, FRANCISCO DE PAULA: *Itinerario de la corte de Juan II (1418-1454)*, Madrid: Dykinson, 2007.
- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL: «La ceremonia de entrada real: ¿un modelo castellano?», en MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ e ISABEL MONTES ROMERO-CAMACHO, *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y El Atlántico: siglos XIII-XV*, Cádiz: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006, pp. 651-656.
- : «Léxico político en el Seguro de Tordesillas: conflicto, pactos y autoridad», en FRANÇOIS FORONDA y ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO (dirs.): *Du contrat d'alliance au contrat politique. Cultures et sociétés politiques dans la péninsule Ibérique à la fin du Moyen Age*, Toulouse: Université de Toulouse, 2007, pp. 85-137.
- CONTRERAS MARTÍN, ANTONIO M.: «Comida y cortesía: los rituales alimenticios en la sociedad caballeresca de los siglos XIV y XV», en *Actes Ier Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó*, Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995, vol. 2, pp. 711-727.
- CORONADO SCHWINDT, GISELA: «Las entradas reales en el reino de Castilla hacia el final de la Edad Media; el universo sonoro del poder», *Mirabilia. Revista Electrónica de Historia Antigua y Medieval*, 29, 2019.
- Crónica de don Álvaro de Luna*, edición de J. de M. Carriazo, Madrid: Espasa Calpe, 1940.
- Crónica del Halconero*, edición de J. M. Carriazo, Madrid: Espasa Calpe, 1946.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, LUIS: *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Junta de Castilla y León, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.
- FRANCO SILVA, ALFONSO: «La formación del patrimonio de la Casa de Velasco (siglo XIII al XV)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CCVI, 2009, pp. 231-254.
- GARCÍA LUJÁN, JOSÉ ANTONIO: «Una minoría urbana en el estado nobiliario de los Velasco: los judíos a través de las ordenanzas del primer conde de Haro (1431-1476)», en *Tolède et l'expansion urbaine en Espagne (1450-1460)*, Madrid: Casa de Velázquez, 1991, pp. 249-271.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO: «Elocución y diplomacia: rivalidades culturales en Tordesillas», en FRANÇOIS FORONDA y ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO (dirs.): *Du*

- contrat d'alliance au contrat politique. Cultures et sociétés politiques dans la péninsule Ibérique à la fin du Moyen Age*, Toulouse: Université de Toulouse, 2007, pp. 49-64.
- : *Historia de la prosa medieval castellana*, III, Madrid: Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ CRESPO, ESTHER: *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media: los Velasco*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL: *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona: Editorial Areté, 2004.
- LAWRANCE, JEREMY N. H.: «Nueva luz sobre la biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455», *El Crotalón*, 1984, pp. 1073-1111.
- MARINO, NANCY F.: *El Seguro de Tordesillas del conde de Haro don Pedro Fernández de Velasco*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992.
- MARTÍNEZ AÑIBARRO Y RIVES, MANUEL: «Fernández de Velasco (Pedro), el Buen Conde de Haro» en *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993, pp. 167-190.
- MARTÍNEZ DÍEZ, GONZALO: «El linaje de los Velasco», *Boletín de la Institución Fernán González*, 238, 2009, pp. 107-154.
- Memorias de don Enrique IV de Castilla*, II, Madrid: Real Academia de la Historia, 1835-1913.
- MORENO OLLERO, ANTONIO: «El señorío de Villalpando: de Arnao de Solier al Conde de Haro», *Primer Congreso de Historia de Zamora*, III, Zamora: Diputación Provincial de Zamora, 1991, pp. 397-410.
- NARBONA VIZCAÍNO, RAFAEL: «Las entradas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna. Siglos XIV-XVII», en *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2003, pp. 85-100.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: «El auto de Ávila de 1420», en MARÍA ISABEL DEL VAL VALDIVIESO y PASCUAL MARTÍNEZ SOPENA (dirs.): *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón*, II, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2009, pp. 679-690.
- : *Las ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid: Editorial Nerea, 1993.
- ORTEGA MARTÍNEZ, ANA ISABEL y IBARRA ÁLVAREZ, JOSÉ LUIS: «La villa de Briviesca en la Baja Edad Media: datos y reflexiones para su estudio», *Boletín de la Institución Fernán González*, 217, 1998, p. 321-352.
- PALENCIA, ALFONSO DE: *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorū dierum collecta*, edición de B. TATE y J. LAWRENCE, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.
- PAULINO MONTERO, ELENA: *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- PAZ Y MELIÁ, ANTONIO: «Biblioteca fundada por el Conde de Haro en 1455», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1897, pp. 18-24, 60-66, 156-163, 255-262, 452-462; 4, 1900, pp. 535-541, 662-667; 6, 1902, pp. 198-206, 372-382; 7, 1902, pp. 51-55; 19, 1908, pp. 124-136; 20, 1909, pp. 277-289.
- PELAZ FLORES, DIANA: «El don: Pulso entre el significado del gasto y la simbología del poder en la entrada de la familia real a Burgos en 1441», en ALEXANDRA BEAUCHAMP, ANTONI FURIÓ DIEGO, GERMÁN GAMERO IGEA y MARÍA NARBONA CÁRCELES (eds.), *Acoger, abastecer y financiar la corte. Las relaciones entre las cortes ibéricas y las sociedades urbanas a finales de la Edad Media*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2019, pp. 347-360.
- PÉREZ DE GUZMÁN, FERNÁN: «Crónica de Juan II», *Crónicas de los Reyes de Castilla*, II, Madrid: Atlas, 1953.
- PULGAR, FERNANDO DEL: *Claros varones de Castilla*, edición de J. Domínguez Bordona, Madrid: Espasa Calpe, 1969.

- RÁBADE OBRADÓ, MARÍA DEL PILAR: «Confederaciones, seguros y pleitos homenajes: el contexto documental del Seguro de Tordesillas», en FRANÇOIS FORONDA y ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO (dirs.): *Du contrat d'alliance au contrat politique. Cultures et sociétés politiques dans la péninsule Ibérique à la fin du Moyen Age*, Toulouse: Université de Toulouse, 2007, pp. 65-84.
- RAUFAST CHICO, MIQUEL: «Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la Guerra Civil catalana (1460-1473)», *Anuario de estudios medievales*, 38, 2008, p. 1037-1085.
- : «La entrada real de Martín el Joven, rey de Sicilia en Barcelona (1405): solemnidad, economía y conflicto», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 27/28, 2006/07, p. 89-120.
- RUIZ, TEÓFILO F.: «Festivités, couleurs et symboles du pouvoir en Castille au XVe siècle. Les célébrations de mai 1428». *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, 3, 1991, pp. 521-546.
- : «Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428», en ADELIN RUCQUI (coord.). *Realidad e imagen del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 1988, pp. 249-265.
- ROMAGNOLI, DANIELA: «'Mind tour manner': etiquette at the table», en JEAN LOUIS FLANDRIN y MASSIMO MONTANARI (eds.), *Food. A culinary history from antiquity to the present*, Nueva York: Stein and Day, 1998, pp. 328-338.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO: «El divorcio del príncipe don Enrique de Castilla y doña Blanca de Navarra (1453)», *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Editorial Iberoamericana, 2008, pp. 249-274.
- VARIOS AUTORES: *El marqués de Santillana, 1398-1458. Los albores de la España moderna*, 4 vols., Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.
- VISCEGLIA, MARIA ANTONIETTA: *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del mediterraneo dal Medioevo all'età moderna*, Roma: Salerno Editrice, 2009.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid: Ediciones El Viso y Fundación Iberdrola, 2003.
- : «Imagen del noble en el siglo XV en la Corona de Castilla: Los Velasco anteriores al primer Condestable», en MARISA COSTA (coord.): *Propaganda y poder, Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa: Ediciones Colibri, 2001, pp. 131-149.
- YEPES LÓPEZ, JOSÉ y SAGREDO FERNÁNDEZ, FÉLIX: «Las Arcas de Limosna del Conde de Haro y las Instituciones de préstamo benéfico (siglos XV-XVI)», en *A pobreza e a assistência aos pobres na península ibérica durante a Idade Média*, II, Lisboa: Instituto de Alta Cultura. Centro de Estudos Históricos Anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1975, pp. 547-574.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL Y PASCUAL, JESÚS F.: *Testamento y codicilos de Juan II de Aragón, y última voluntad de Fernando I: política y artes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.

LA PRUDENCIA O «EL ARTE DE BIEN VIVIR»
(Y GOBERNAR) EN LA OBRA DEL JESUITA
LUIS DE LA PUENTE

PRUDENCE OR «THE ART OF WELL-LIVING»
(AND GOVERNING) IN THE WORK OF THE JESUIT
LUIS DE LA PUENTE

DAVID MARTÍN LÓPEZ¹
Universidad de Castilla-La Mancha
<http://orcid.org/0000-0002-3646-2499>

Recibido: 03/04/2020 Evaluado: 28/10/2020 Aprobado: 16/12/2020

RESUMEN: La obra impresa de Luis de la Puente se encuadra fundamentalmente en la teología ascética y moral. Sin embargo, dentro de su texto sobre los estados sociales y el camino de virtud que cada individuo podía recorrer, el jesuita reservó un espacio para reflexionar en torno al gobierno en general. Identificaba la política con la prudencia y, en sus páginas, el religioso presentaba cómo esta podía hacer del mundo un lugar mejor a través de la ética y la moral católicas.

Palabras clave: Luis de la Puente, prudencia, moral, política, gobierno

1. Este artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación Nacional «La República política entre Clío y Caliope. Representaciones y prácticas políticas en la Monarquía Universal Hispánica en la Alta Edad Moderna» (referencia PGC2018-093833-B-I00)

ABSTRACT: The works of Luis de la Puente are fundamentally framed in ascetic and moral theology. However, within his text about social status and the path of virtue that everyone can walk in their lives, the Jesuit set apart a space to meditate on the government in general. He identified politics with prudence and, in his pages, the religious presented how it could make the world a better place through Catholic ethics and morals.

Key words: Luis de la Puente, prudence, morals, politics, government

La prudencia es arte de vida, o por mejor decir, es arte de bien vivir, porque como la Medicina enseña a vivir con salud corporal y cura las enfermedades y preserva dellas, así ella enseña a vivir con salud espiritual, cura los vicios y preserva dellos.²

[...] la felicidad del Reino y la del Rey, que difícilmente se pueden distinguir y apartar, pues como dijo el Rey don Enrique Cuarto, La felicidad de un Rey es facer felices.³

INTRODUCCIÓN

El jesuita Luis de la Puente fue uno de los intelectuales más destacados de la Compañía de Jesús en el siglo XVII, lo cual habla mucho de sus capacidades y calidad de sus escritos, teniendo en cuenta la gran fama que tuvieron sus miembros en la época. Una notoriedad adquirida, no solo por la educación que aportaban a sus alumnos en los colegios que fundaron a lo largo y ancho del mundo, sino también por la formación que tenían sus miembros en las diferentes ramas del saber, como las lenguas clásicas (griego, hebreo y latín), matemáticas, astronomía, historia, derecho y, por supuesto, teología, entre otras. Fue en este último ámbito donde resaltó la pluma del jesuita vallisoletano, especialmente en sus vertientes moral y ascética. En sus obras se preocupó por presentar ejemplos virtuosos, como ocurre con las biografías edificantes del padre Baltasar Álvarez y Marina de Escobar, y en realizar textos que pudieran acercar el catolicismo tridentino a un mayor número de

2. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección del christiano en los estados y oficios de las tres repúblicas, seglar, eclesiástica y religiosa. Tratase más particularmente de la seglar*: Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613, pp. 599.

3. JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Corona virtuosa y virtud coronada*, Madrid: Francisco Maroto, a costa de Gabriel de León, mercader de libros, 1643, p. 115.

fieles, como ocurrió con sus obras más importantes: *Meditaciones de los misterios de nuestra santa fe* (Valladolid, 1605; la *Guía espiritual en que se trata de la oración, meditación y contemplación* (Valladolid, 1609); y el póstumo *Directorio espiritual*. También escribiría un comentario sobre el *Cantar de los Cantares* y, por último, la obra sobre la que nos centraremos: *De la perfección del christiano en todos sus estados* (Valladolid, 1612-1614).⁴

La peculiaridad de nuestro análisis es que la teorización política no se encuentra en un tratado *ad hoc*, sino que es un texto de teología moral. El planteamiento de la obra de La Puente no tiene como dirección al rey, sino al conjunto de la población, clasificada por estados, de la misma manera que en el siglo XIV había hecho don Juan Manuel en su *Libro de los estados*. De esta forma, La Puente, como hicieron otros jesuitas en el tránsito del siglo XVI al XVII, dedicó sus cuatro volúmenes a las categorías sociales de religiosos, eclesiásticos y seglares. A este último caso destina el segundo volumen, publicado en 1613, donde trataría, entre otras cosas, de los estados del matrimonio, la viudez, la familia, la Corona... Así, podríamos entender que el ejercicio de la política no se circunscribía únicamente al gobierno de otros, sino que empezaría con el gobierno de uno mismo en todas sus actividades cotidianas.

La obra responde a la necesidad de establecer un modelo de comportamiento social basado en la virtud, que podría ser aceptado por todos los miembros del cuerpo de la Cristiandad, desde la cabeza a los pies, con independencia de su posición social, económica, política y nivel cultural. Siguiendo el clásico sistema organicista, sus enseñanzas cubrirían todos los ámbitos de la sociedad, desde el rey hasta el más modesto de los jornaleros, pasando por las diferentes realidades, tanto urbanas, como rurales. En todas y cada una de ellas, sus integrantes cumplirían un determinado papel para el bien y provecho del Estado, teniendo sus propios caminos de virtud que fueron presentados en esta obra lapontina, de la misma manera que se hizo en otras contemporáneas de Gaspar de Astete, Nicolás de Arnaya o Alonso Rodríguez, entre otros.⁵ Estas obras morales (con la de La Puente como ejemplo) fueron mecanismos de cohesión social y aportarían a los individuos elementos de identificación y pertenencia que los vinculasen al resto de la población desde un punto de vista religioso más que político. Como

4. Para conocer mejor la vida y obra de Luis de la Puente es ineludible la consulta de la amplia bibliografía escrita por Camilo Abad, especialmente *El venerable P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús. Sus libros y su doctrina espiritual*, Santander, 1954 y *Vida y escritos del V. P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús (1554-1624)*, Santander, 1957. También pueden consultarse: FELIPE ALEGAMBE: *Bibliotheca scriptorum Societatis Iesu*, Antuerpiae, 1643, pp. 315-317; CARLOS SOMMERVOGEL: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas, París, tomo VI, pp. 1271-1295.

5. Un ejemplo de cómo estos «espejos de virtud» reflejaban los diferentes papeles que los individuos podían desarrollar en el mundo lo tenemos en la siguiente referencia, concretada en la vida familiar: DAVID MARTÍN LÓPEZ: «La virtud familiar en la tratadística moral jesuítica entre los siglos XVI y XVII», en MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ (COOR.), *Nobleza hispana, nobleza cristiana: la Orden de San Juan*, Madrid, Polifemo, 2009, vol. 1, pp. 257-298.

veremos en las próximas páginas, dentro del conflicto entre lo temporal y lo espiritual, esta obra abogaba por la preeminencia de lo segundo, que, por extensión, implica la superioridad del papa y la moral respecto al rey y la política. En este sentido, veremos cómo La Puente, sin escribir una obra política, al hablar de los diferentes niveles de gobierno tiene un trasfondo en el que de manera velada, participa de la crítica a la obra de Maquiavelo.



Fig. 1: Retrato del Venerable padre Luis de la Puente, de la Compañía de Jesús, Colegio de San Ambrosio, Valladolid

El principal objetivo que pretendemos con este artículo no es solo poner de manifiesto el pensamiento del jesuita vallisoletano, sino también cómo la teología tenía su aplicación política en una sociedad confesional como la de la Edad Moderna. Pero también queremos establecer vínculos dentro de la producción moral y política jesuitas al observar relaciones entre las afirmaciones de La Puente con las de otros de sus hermanos de religión, también autores polifacéticos como Pedro de Ribadeneyra y Juan Eusebio Nieremberg. De esta manera, podremos observar cambios y continuidades a lo largo del medio siglo que dista entre el *Príncipe Christiano* del primero (1595) y la *Corona virtuosa* del segundo (1643).

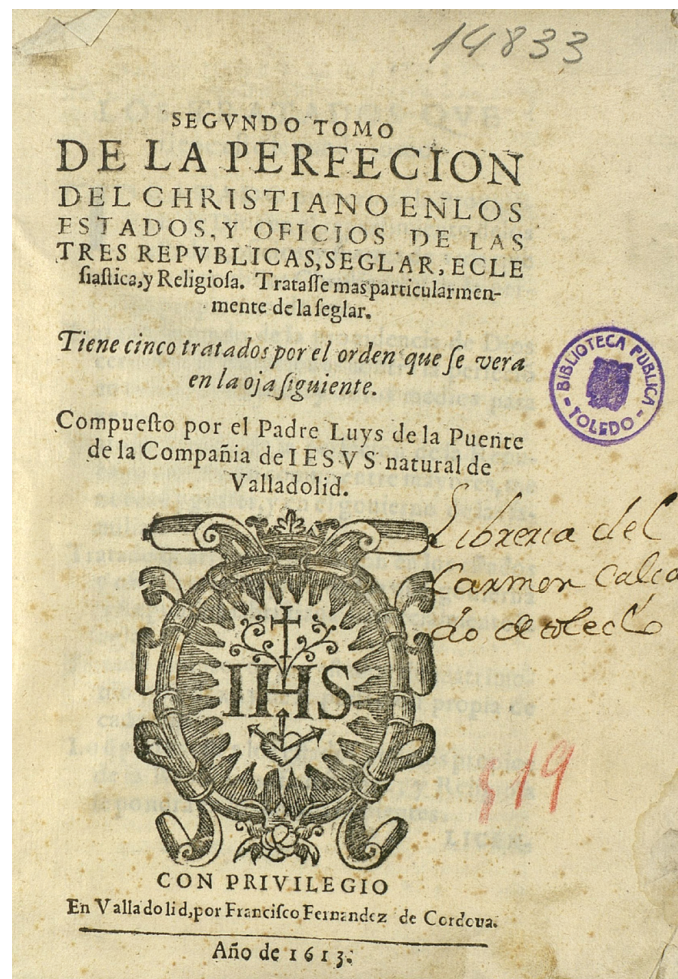


Fig. 2: Francisco Fernández de Córdoba, Portada del libro *De la perfección del christiano en los estados y oficios de las tres repúblicas...*, 1613, Valladolid. Biblioteca de Castilla-La Mancha, Toledo

LA PRUDENCIA COMO SINÓNIMO DE GOBIERNO

Como la gran mayoría de autores políticos de la Edad Moderna, La Puente utilizó a Aristóteles y su diferenciación en tres tipos de regímenes políticos posibles, tanto en sus versiones positivas (monarquía, aristocracia y democracia), como en sus devenires corruptos (tiranía, oligarquía y oclocracia). Sin embargo, al hablar de cómo debía ser la política y en qué ámbitos y formas se desarrollaba, hace muy poco uso de ello. Atendió especialmente al caso del monarca, como veremos, por ser el nivel más alto y entender que era el mejor de esa tríada. No obstante, sus planteamientos y definiciones generales fueron muy amplias y, en cierta medida, al margen del paradigma aristotélico.

Para él, un Estado se correspondería con «una congregación de muchos hombres que se gobiernan por unas mismas leyes, tiene su perfección y felicidad fundada sobre dos insignes columnas, que podemos llamar verdad y virtud».⁶ La importancia de un régimen político no sería el número de personas que ostentaran el poder, sino el respeto a la justicia, una legislación acorde a las necesidades de los individuos y la búsqueda de la virtud por ellos. Así, podemos ver cómo en la misma definición del ámbito de acción del gobierno habría una crítica a las enseñanzas maquiavelianas, en el mismo momento en el que la ética y el cumplimiento de unas normas morales de comportamiento son uno de los pilares fundamentales.

Junto con el fundamento de esos dos pilares, La Puente establecía una serie de niveles de gobierno que partían de lo particular hacia lo general, pues «quien no tiene discreción para gobernar su casa, no la tendrá para gobernar la República».⁷ Además, situaba cinco niveles para el mundo civil, que tenían su reflejo también en el mundo religioso, aunque «de un modo más excelente»: monástico o singular, (o) económico, político, regnativo y militar, que se corresponden con el individuo, la familia, las ciudades, el rey y el ejército, respectivamente.

La prudencia se presentaba como la principal característica que debía tener un dirigente, hasta el punto de que a lo largo del texto se confunden e identifican los términos «gobierno» y «prudencia» para referirse a este elemento primordial, pues

[...] sin ella no se puede acertar en ningún género de gobierno, ni alcanzar las perfecciones que se han referido. La prudencia enseña a juntar humildad con magnanimidad, magnificencia con templanza, celo de justicia con clemencia y pone freno a los fervores del celo [...] es guía de las obras, moderadora de

6. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, p. 366.

7. *Ibidem*, p. 601.

los afectos y maestra de las costumbres. Quitada la prudencia, la virtud se convierte en vicio, el afecto natural en turbación y destrucción de la misma naturaleza.⁸

La prudencia inundaba todo lo político hasta tal punto que la teoría política lapontina se explicaría a través de saber qué es la prudencia, en qué consiste, cómo se debe hacer uso de ella en los diferentes ámbitos de la vida y de qué manera la puede aprender y perfeccionar el gobernante en cualquiera de sus niveles. Al margen de esta cuestión, el concepto de prudencia que exponía el jesuita se correspondía con lo común en la tratadística política de la época. Basándose en el ejercicio del consejo, el juicio y el imperio,⁹ debía conocer los hechos antes de actuar, pensar cuáles eran los medios más oportunos, resolver lo más conveniente y, finalmente, ejecutar lo dispuesto de manera inmediata para evitar distracciones y obstáculos.¹⁰ Los elementos que debía conocer el dirigente para llevar a buen puerto ese gobierno prudente inciden en los lugares comunes transmitidos por escrito, e incluso de manera iconográfica, como es el caso de la «Alegoría de la prudencia» de Tiziano (1565-1570).¹¹ El dominio del espacio y del tiempo era la primera característica que señalaba La Puente como fundamental para un gobierno prudente. La necesaria comprensión de los distintos humores existentes en los territorios y las personas a su cargo afirmarían la diversidad de identidades, afectos y comportamientos existentes por aquel entonces en la Monarquía Hispánica (o Católica), donde el monarca español tendría posesiones en Europa, Asia, África y América en el momento de publicación del tratado lapontino (1613). Respecto al control del tiempo, no se refiere tanto a la actuación más o menos decidida y rápida en la ejecución de las decisiones, sino en cómo el conocimiento del pasado debía servir para el gobierno presente y futuro. En este sentido, como haremos hincapié en el siguiente apartado cuando hablemos del caso de los reyes, ese saber estaría basado en la Historia a través de los ejemplos edificantes de otros gobernantes anteriores,¹² pero

8. *Ibidem*, pp. 598-599.

9. Así también se expresaba el padre Nieremberg unos años después. JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Obras y días. Manual de señores y príncipes en que se propone con su pureza y rigor la especulación y ejecución política, económica y particular de todas las virtudes*, Madrid, 1629, fol. 241r.

10. MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA: «Prudente gobierno: la prudencia en el gobernante», en *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 14, 2019, pp. 61-83.

11. Puede consultarse un completo análisis de esta obra y las fuentes que pudieron motivar su conceptualización en RAFAEL ZAFRA: «El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia», en *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 3, 2010, pp. 123-146.

12. La literatura edificante fue un género ampliamente desarrollado durante el Siglo de Oro español y el uso de ejemplos en pleno texto era muy usual para apoyar lo que se decía, sobre todo en la literatura política. Un caso perfecto para comprender el uso de estas obras es la *Corona virtuosa* de Nieremberg. Dedicada al príncipe Baltasar Carlos, reserva casi 200 páginas (de 359 totales) a mostrar ejemplos concretos de monarcas castellanos y de la Casa de Austria. JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Corona virtuosa y virtud coronada. En que se proponen los frutos de la virtud de un Príncipe, juntamente con los heroicos exemplos de virtudes de*

también en el conocimiento de primera mano de aquellos consejeros sabios y ancianos de los que se rodearía. Así, junto con la práctica, se conseguiría la experiencia necesaria para gobernar bien y que solo se podría conseguir con el transcurso «de varias vidas».¹³ Ello, «para escoger el bien de donde se ha de seguir [...] para mayor provecho», pudiéndose anticipar a lo que pasará y actuar «antes que crezcan y causen mayor daño».¹⁴

Pero no solo era importante saber qué había ocurrido antes y la forma en la que otros habían podido solucionar problemas similares a los que el gobernante se pudiera enfrentar. Debían mirar al pasado, pero sin perder de vista el presente. Por ello, La Puente concedía también mucha importancia al conocimiento de los recursos de los que disponía, como «las provisiones de importancia que están a su cargo y de las personas más calificadas que le ayudan o pueden ayudar en su gobierno, de los servicios que le han hecho y hacen para premiarlos, o de los delitos para castigarlos».¹⁵ Para tener todo esto en cuenta, era necesario que tomara nota de ello en una serie de libros que pudiera consultar cuando el momento lo precisara.

Aparte de eso, La Puente distinguiría entre el buen gobierno y el buen gobernante, con una evidente contradicción: el primero, lo sería en función de los resultados obtenidos, teniendo en cuenta la obediencia de sus subordinados como un elemento clave en el análisis; el segundo, lo sería en función de sus características y virtudes intrínsecas, sin tener en cuenta los resultados que obtuviera, puesto que dependían de aspectos ajenos a su persona. Ahí radica la contradicción que observamos, ya que si el dirigente era virtuoso y bien formado en el arte de la prudencia, haciendo uso de aquellos instrumentos a los que haremos mención más adelante, los resultados debían de ser positivos y de provecho. Si la afirmación quedara ahí y el religioso no hiciera hincapié en la virtud y la moral como ejes del gobierno en el resto de su obra, podríamos incluso pensar en un posible síntoma de tacitismo, ese maquiavelismo encubierto que tan bien estudió José Antonio Maravall.¹⁶

los emperadores de la casa de Austria y Reyes de España, Madrid, 1643, pp. 116-312; ANTONIO ALVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO: «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria», en P. FERNANDEZ ALBALADEJO, V. PINTO CRESPO y J. MARTÍNEZ MILLÁN (coords.), *Política, religión e inquisición en la España Moderna*, Madrid, 1996, pp. 29-57.

13. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, p. 610; PEDRO DE RIBADENEYRA: *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Christiano para gobernar y conservar sus Estados*, Madrid: imprenta de P. Madrigal, 1595, pp. 407, 410.

14. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, p. 612

15. *Ibidem*, p. 609.

16. JOSÉ ANTONIO MARAVALL: «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, CEPC, 1999, vol. 3, pp. 75-98.

LA PRUDENCIA Y EL MONARCA

Aunque el conjunto de la obra que estamos comentando no entraría exactamente dentro de la literatura especular que tanta profusión tuvo dentro de la tratadística política desde la Baja Edad Media, el jesuita vallisoletano reservó el cuarto apartado del segundo volumen a «los estados y oficios más insignes de los que gobiernan la República Christiana, especialmente la seglar».¹⁷ En ese cuarto tratado reserva un espacio a la figura del monarca, a pesar de que, como hemos comentado anteriormente, no tuviera un papel predominante en la definición que daría el jesuita sobre lo que serían la República y el Estado.

Este apartado sobre el gobierno seglar trataría unas temáticas y tendría unas intenciones muy similares a las de otros tratados políticos que surgirían de las plumas de sus hermanos de religión antes y después de la obra de La Puente.¹⁸ La idea principal sería mostrar a Felipe III, al que se dedica la obra completa en el primer volumen, cuáles deberían ser las características del monarca, su instrucción, la forma de ejecutar el gobierno y los instrumentos de los que debía hacer uso para el buen desempeño de sus obligaciones. El predominio de lo religioso sobre lo temporal que sobrevuela en el texto lapontino tendría su explicación en el contexto en el que se produjo, tanto dentro de la propia Orden ignaciana, como, sobre todo, si ampliamos las miras al conjunto de la Monarquía Hispánica. Hay que tener en cuenta el proceso de acercamiento que se produjo entre Madrid y Roma desde finales del siglo XVI y, sobre todo, en las primeras décadas del XVII, que tuvo como consecuencia lo que Martínez Millán ha definido como un cambio de paradigma dentro de la monarquía peninsular: el paso de la Monarquía Hispánica a la Monarquía Católica,¹⁹ que no es otra cosa que el cambio en las relaciones entre la Corona y el Papado con un creciente influjo de este

17. En la edición del primer volumen de la obra, publicado en 1612, se presentaba una tabla general de los tres tomos que fueron publicándose en los años siguientes. En ese caso, el tratado dedicado al gobierno de la república seglar ocuparía el tercer lugar. En la edición de 1613, que es la que nosotros seguimos, este tratado permutaría su lugar con el dedicado al gobierno familiar, que era precedido por una serie de reflexiones sobre «el trato común entre mayores, menores e iguales». En este caso, al igual que observamos una continuidad lapontina en la obra política de Nieremberg, se puede ver una permanencia de conceptos y expresiones con el *Príncipe Christiano* de Ribadeneyra, que también dividía el gobierno en la sociedad entre «mayores» y «menores» o «superiores» e «inferiores».

18. Durante el reinado de Felipe II, con el fin de aportar a la formación del príncipe, aparecieron el *Príncipe Christiano* de Ribadeneyra (1595), la *Philosophía moral de Príncipes* de Juan de Torres (1596) y el *De Re et Regis institutione* de Juan de Mariana (1599). Después, ya durante el reinado de Felipe IV, se escribieron las *Obras y días* (1629) y la *Corona virtuosa* (1643) de Nieremberg, entre otras. Para más información sobre la impresión de estos tratados: DAVID MARTÍN LÓPEZ: «La conceptualización del *Príncipe Christiano* en la tratadística jesuítica entre los siglos XVI y XVII», en ANTONIO JIMÉNEZ ESTRELLA y JULIÁN JOSÉ LOZANO NAVARRO (eds.), *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Granada, FEHM, 2012, vol. 1, pp. 113-123.

19. J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (coords.): *La monarquía de Felipe III*, Madrid, Mapfre, vol. 1, 2007.

sobre aquella. Por resumir brevemente, en ese proceso fueron importantes: la influencia religiosa del entorno familiar del por entonces príncipe Felipe, que tuvo su continuación y crecimiento durante su reinado; también tuvo su papel dentro del proceso vivido en esas primeras décadas del siglo XVII el apoyo que recibió la espiritualidad descalza o recoleta,²⁰ de corte radical y riguroso; de la misma manera, la «deshispanización» de la Compañía de Jesús, que a lo largo de aproximadamente un siglo no tendría un general de origen español para evitar injerencias del monarca hispano sobre estos religiosos. Este viraje en la concepción de la monarquía que se viene analizando en los últimos años estaría apoyado por la cantidad de obras que imprimió la Iglesia en esas décadas, cuyos contenidos irían en la misma línea de lo que veremos a continuación que escribió el jesuita.

Volviendo al texto, a pesar de tratar temáticas similares a las de los tratados que son específicamente políticos, la peculiaridad de la obra lapontina sería la puesta común y la relación de factores entre los diferentes niveles de gobierno a los que ya hemos hecho mención anteriormente. En este segundo volumen, junto al gobierno seglar, que se reconocería con el monarca, fundamentalmente, también se hace mención al gobierno económico de la familia y las formas que tendría el individuo de regirse dentro del matrimonio y la viudez, tanto a nivel masculino, como femenino.

La Puente guarda este espacio al monarca porque, al igual que reflejaban el resto de los moralistas que escribieron lo que podríamos denominar como «camino/espejos de virtud social», cuánto más arriba se estuviera en la escala social, más posibilidades habría de pecar, «como si la grandeza del estado abonase el ejercicio vicioso, y ocasionado a pecados, y no le hiciese digno de mayor castigo por el mayor daño del escándalo».²¹

La Puente organizaría su discurso en torno al rey en cuatro apartados: su situación en la sociedad y la relación con sus súbditos; el origen de su poder; los aspectos que debían conformar su persona; y el modo en que llevar a cabo el gobierno, que iría ligado al último apartado de nuestro texto. Para el primero de ellos, emplearía la clásica concepción organicista de la sociedad, en la que a cada individuo le correspondía un oficio y una posición en el cuerpo del Estado. Como es lógico, al rey se le asignaría la cabeza, por ser lo más visible del cuerpo, pero también por ser el órgano director, desde el que se envían las instrucciones al resto. También emplea La Puente la icónica

20. JOSÉ GARCÍA ORO: «Observantes, recoletos, descalzos. La Monarquía católica y el reformismo religioso del siglo XVI», en TEÓFANES EGIDO LÓPEZ (coord.): *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*. Ávila, 1991, vol. II, 53-97; JOSÉ GARCÍA ORO y M^a JOSÉ PORTELA SILVA: «Los frailes descalzos. La nueva reforma del Barroco», en *Archivo Ibero-Americano*, 60, 2000, pp. 511-586.

21. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 558-559.

imagen del rey como piloto de una nave, que tiene como principal objetivo llevar a buen puerto a su tripulación sin que naufrague.²²

A partir de ese planteamiento organicista y asignando al monarca un puesto fundamental para el devenir del cuerpo del Estado, La Puente desarrolla una teoría providencialista del gobierno.²³ En ella, señala que los bienes y males de un reino serían recompensas y castigos divinos en función del comportamiento virtuoso o pecador de su monarca. Los aciertos y torpezas de la vida del rey tendrían su influjo en sus súbditos.²⁴

El origen del poder monárquico fue también un tema recurrente en la tratadística política de la época, con diversidad de opiniones entre los propios escritores jesuitas.²⁵ En la línea de lo que venimos comentando, La Puente señalaría que el poder del rey sería teocrático y que no solamente procedería directamente de Dios, sino que también estaría subordinado a la jerarquía de la Iglesia, que siempre se encontraría por encima del monarca:

El rey y gobernadores deben guiarse por los preceptos de la religión cristiana, para lo cual deben seguir los consejos de los eclesiásticos porque en las cosas que pertenecen a la Ley y Religión Christiana, los sacerdotes son superiores a los reyes, y el sumo sacerdote de la Iglesia, que es el Papa, es maestro y guía de todos [...] Los sacerdotes son más excelentes en la dignidad que los demás hombres, aunque sean Reyes [...] Para que entiendan los Príncipes de la tierra como se han de conservar en humildad, procurando no se levanten con soberbia sobre sus hermanos y mucho menos sobre los sacerdotes, sino contentarse con su Principado, sin usurpar una partecica del Eclesiástico, sopena de que les quitará Dios uno y otro y perderán mucho de lo propio, por haberse entremetido en lo ajeno [...] porque no consentirá Dios esta junta en su Iglesia, cuya dignidad sacerdotal ha de llevar tras sí a la Real y no la Real a la Sacerdotal.²⁶

22. *Ibidem*, pp. 518-519; PEDRO DE RIBADENEYRA: *Tratado de la religión...*, pp. 174-176; JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Corona virtuosa...*, pp. 31-32.

23. Para más información sobre los escritos providencialistas del Siglo de Oro hispano: SANDRA CHAPARRO: *Providentia. El discurso político providencialista español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Comillas, 2012, especialmente las páginas 174-178 y 183-188, en las que se centra en Ribadeneira y Nieremberg, respectivamente.

24. Este fue el *leitmotiv* del *Tratado de la Tribulación* de Ribadeneira (1589), en el que haría directamente responsable del desastre de «la Invencible» a Felipe II por los conatos de regalismo que significaron los recursos de fuerza ante los tribunales eclesiásticos y la organización de una visita a las provincias españolas de la Compañía de Jesús por un religioso ajeno a la Orden.

25. Ribadeneira y Nieremberg, al igual que La Puente, afirmarían que el poder del rey procede directamente de Dios. Sin embargo, otros como Juan de Mariana y Francisco Suárez se decantaron por un camino en el que Dios concedía el poder a la comunidad, que era la que lo otorgaba al gobernante, pudiendo quitárselo en el caso de que este deviniera en tiranía e injusticia. JAVIER BURRIEZA SÁNCHEZ: «Los jesuitas como fuerza intelectual política», en FRANCISCO JOSÉ ARANDA PÉREZ y JOSÉ DAMIÃO RODRIGUES (eds.): *De Re Publica Hispaniae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad*, Madrid, Sílex, pp. 244, 255-258.

26. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 565-566, 538.

Como no podía ser de otra manera y ya hemos apuntado más arriba, el buen y recto comportamiento del rey se correspondería con los valores de la ética cristiana y la moralización del ejercicio del gobierno, «despolitizando» la política y alejándose de lo presentado por Maquiavelo casi un siglo antes, como hicieron en bloque buena parte de los escritores religiosos hispanos.²⁷ Las virtudes de raíz cristiana estarían por encima de cualquier capacidad y conocimiento en la instrucción y desempeño de todo monarca. La primera de todas ellas sería la magnanimidad, fundada en cinco actitudes o formas de hacer frente al mundo: pretender cosas «de grande honra» por la virtud que encierran en sí mismas y no tanto por el interés que pudiera haber en ellas, que es donde se encontraría la segunda, basada en su desprecio; emplear la grandeza y el poder en hacer bien a otros y lograr que crezcan y mejoren sus condiciones de vida; no hacer cosa indigna, injusta ni caer en el menosprecio de los subordinados; finalmente, afrontar con buen ánimo el devenir de los acontecimientos, tanto si fueran positivos, como negativos.²⁸ En conclusión, el concepto de magnanimidad de La Puente consistiría en una forma de vida basada en la resiliencia, la justicia, la caridad y la falta de ambición y codicia. Como vemos, todo visto desde el prisma de la ética católica.

Junto a esta característica, se situaban la misericordia y la clemencia como dos elementos que debían resaltar en la forma de ser de todo monarca al tratar con sus súbditos. Respecto a la primera, debía cuidarse del dominio de las pasiones por los diferentes inconvenientes que podrían provocar, tanto físicos (pérdida de la «sustancia, fortaleza y vigor de cuerpo y alma»),²⁹ como materiales, por los grandes gastos que ello podría ocasionar. Respecto a esto último, resulta llamativo que La Puente haga referencia al consumo de recursos procedentes del «gusto por las mujeres deshonestas», señalando solo el perjuicio material del mismo, sin entrar en disquisiciones morales acerca de la prostitución y el adulterio. Siguiendo con la gestión de esos recursos, el rey debía organizar su tiempo de manera equilibrada, permitiendo un tiempo para el ocio, pero sin llegar al exceso, pues podía alejarle «de las cosas de Dios y las ocupaciones del gobierno».³⁰

En cuanto a la segunda, debía ejercer la clemencia con orden y control, tratando de evitar tanto el perdón excesivo, que le restaría autoridad, como la rigurosidad y celo en el cumplimiento de las leyes, que provocaría el alejamiento, el temor y, en consecuencia, el enfrentamiento y las revueltas. En este sentido, La Puente hizo menos hincapié en este detalle que Juan de

27. JOSÉ MARÍA IÑURRITIGUI RODRÍGUEZ: «Filósofos y santos: la *Philosophia moral* de Juan Torres y la definición de la cultura política católica», en ANTONIO MESTRE SANCHÍS, PABLO FERNÁNDEZ ALBALADEJO y ENRIQUE GIMÉNEZ LÓPEZ (coords.), *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*. Universidad de Alicante, Asociación Española de Historia Moderna, 1997, vol. 1, p. 654.

28. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 536-538.

29. *Ibidem*, p. 553.

30. *Ibidem*, pp. 558-559.

Mariana en su *De Rege* y que le valieron multitud de críticas y censuras por lo que se entendió como una defensa y justificación del tiranicidio.³¹ Quizás por el revuelo que el talaverano había provocado en la década anterior, o por las directrices que se habían enviado desde Roma para que los jesuitas se distanciaran de ese tipo de temáticas hasta llegar a su prohibición, La Puente lo deja únicamente como un aviso, sin entrar demasiado en los medios por los cuales la comunidad podría actuar legítimamente para destronar a un tirano. A través de Séneca y su *De clementia* y las palabras del profeta Isaías, la clemencia y la misericordia irían de la mano de la precaución antes que del ejercicio de la justicia, pues esta segunda se podría evitar a través de la primera:

[...] que los Reyes y Gobernadores se precien de ser muy clementes y misericordiosos y muestren su poder no tanto en matar delincuentes, cuanto en atajar y remediar los delitos. Y si bastan amenazas, no procedan castigos.³²

LOS INSTRUMENTOS DE LA PRUDENCIA Y EL GOBIERNO DEL REY: CONSEJO, JUSTICIA Y EJÉRCITO

Aunque el monarca fuera la pieza clave de ese cuerpo del Estado y el ejercicio de la prudencia se basara en la moral y virtudes católicas a las que hemos hecho referencia anteriormente, el rey necesitaba hacer uso de una serie de componentes que facilitasen su labor. En este sentido, la religión no sería uno de ellos, ni el rey la manejaría a su capricho y en función de las circunstancias, como había expresado Maquiavelo. Como estamos viendo, la moral católica sería la que rigiera todas las decisiones de gobierno y estaría detrás de todos aquellos elementos que le ayudaran en el ejercicio de la prudencia. Entre ellos, destacamos la importancia que dio al consejo, la justicia y al ámbito militar.

Respecto al primero de ellos, La Puente teoriza y reflexiona en torno a cómo el rey debía hacer uso del consejo, si es que debía hacerlo, cuántos

31. En esencia, las intenciones de La Puente y de Mariana serían las mismas al avisar al rey de que el exceso de rigor en el gobierno podía desencadenar en quejas y rebeliones y que, por ello, debía moderar su ejercicio y ser justo en sus decisiones. Sin embargo, la obra del talaverano levantó muchas suspicacias por las relaciones que algunos quisieron ver entre el contenido de sus páginas y los asesinatos en Francia de Enrique III y Enrique IV. Pero la relación entre la publicación del *De Rege* y ambos magnicidios, que tanto pábulo tuvo en la época, es algo que hoy en día se pone en entredicho. A. MERLE: «El *De Rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 89-102; FERNANDO CENTENERA SÁNCHEZ-SECO: *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana*, Madrid, Dykinson, 2009.

32. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 594-595; JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Corona virtuosa y virtud coronada...*, p. 88.

consejeros debía tener y cuáles eran las materias sobre las que debía ocuparse. En todo caso, siempre se refiere a las personas que el rey debía tener a su alrededor, pero nunca a la institución del Consejo, un órgano de gobierno ampliamente desarrollado en la Monarquía Hispánica en la que vivió La Puente. Lógicamente, entendemos que los miembros de los consejos (Estado, Guerra, Hacienda, Indias, etcétera) tenían como principal función proponer, sugerir, plantear ideas al rey en función de las competencias que tuviera cada consejo, pero el religioso en ningún momento habla de instituciones, sino de individuos que tratan los temas personalmente.

Ante todo, considera algo esencial que el rey no ejerza de manera absoluta, sin que haya nadie a su alrededor que ponga objeciones a sus mandatos, por ser muestra de vanidad y soberbia, aparte de porque así el gobierno fácilmente devendría en tiranía. En el momento de tomar una decisión, La Puente defiende la existencia de diversas opiniones, caminos y planteamientos, puesto que ver la realidad desde un prisma poliédrico le ayudaría a comprender mejor lo que ocurría y, en consecuencia, entender mejor cuáles debían ser los actos que podía acometer. La consulta con más personas y la revisión de diferentes horizontes de actuación le concederían legitimidad a sus decisiones.

Lo concibe como algo tan necesario, que incluso en el caso de que se diera la situación de un monarca con grandes y acertados saberes, también se debía rodear de ministros con los que debatir, pues, como afirma, «ven más cuatro que dos» y «el sabio, oyendo se hace más sabio».³³ Para el jesuita, el conocimiento es infinito y siempre hay que tratar de trabajar por saber algo más, pues ello redundará en la virtud del propio individuo y en la de los que le rodean. Si los aportes se hacían con sentido y conveniencia, serían beneficiosos tanto para el que los escucha, como para el que los da.

El número de consejeros que debía tener el monarca es una materia sobre la que incide el religioso e incluso da un número exacto de cuál sería la cantidad ideal entre muchos y pocos. Antes, descarta las otras opciones, empezando por que el rey consulte a muchos, puesto que, si no se ponen de acuerdo, al ser muchos puede emborronarse el asunto y no llegar a una solución. De la misma forma, rechaza que sean uno o dos porque ello conllevaría un gobierno basado en solo dos planteamientos, que no tenían por qué ser los idóneos. Aquí podemos encontrar una crítica a la situación en la que se encontraba Felipe III y el predominio de los intereses del duque de Lerma en la toma de decisiones. Los argumentos son continuos en contra de la existencia de un solo consejero y el mantenimiento en su puesto por parte del rey a pesar de la corrupción o intereses que podían mostrar sus movimientos y propuestas. Frente a esto, La Puente, a diferencia del resto de

33. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, p. 614.

tratadistas políticos consultados, propone que el término medio de consejeros se encuentra en el siete, un número recurrente dentro de la religión católica por ser esa cantidad los sacramentos, las virtudes cardinales, los dones del Espíritu Santo y los pecados capitales. Para dar tal cantidad, La Puente se apoya en el Apocalipsis:

[...] hay siete espíritus que asisten dentro del trono de Dios y le ayudan al gobierno de los hombres, no porque tenga necesidad de consejeros, sino para significar lo que han de hacer los Reyes y Gobernadores, que tienen necesidad dellos.³⁴

Expuesta su cantidad, el jesuita continuaba señalando al rey cómo debía elegirlos, en qué aspectos se tenía que fijar y cuáles serían sus características para que ejercieran su función de la manera más eficaz posible. Era fundamental seguir la tríada basada en la experiencia, la religión y la sabiduría, que debían ir acompañadas de virtudes como moderación, caridad, piedad y fortaleza.³⁵ Así, La Puente acude una vez más a un lugar común dentro de la tratadística política, señalando a un anciano como ejemplo de buen consejero, que con el paso de los años habría adquirido experiencia y, con ella, conocimientos suficientes para aportar buenas ideas. Además, el rey debía rodearse de personas expertas en diferentes materias para tener esa visión poliédrica que mencionábamos anteriormente y, ante todo y siempre que se pudiera, que los consejeros fueran religiosos. Como estamos comentando a lo largo de estas páginas, La Puente situaba nuevamente a la religión en un peldaño por encima del resto del mundo. En el caso que estamos viendo del consejo, tampoco debe resultar llamativo ni sorprendente si tenemos en cuenta la labor confesional y de dirección de conciencias que llevaron los jesuitas en los diferentes ámbitos de la sociedad.³⁶ Al margen de esa preferencia religiosa, resulta interesante cómo La Puente amplía a todo el espectro social la posibilidad de acceder al cargo de consejero, con independencia de su pertenencia a un determinado estrato social. No le importaba que la persona fuera rica o pobre, noble, agricultor o mercader, pues lo importante sería su calidad espiritual. En todo caso, se pone del lado de los trabajadores manuales y no de los ricos y poderosos:

Cuando las ciudades están en semejantes aprietos, y no pueden librarlas dellos, ni las riquezas de los ricos, ni las armas de los fuertes, ni los mandatos de los

34. *Ibidem*, p. 617.

35. *Ibidem*, pp. 618, 621-626.

36. JAVIER BURRIEZA SÁNCHEZ: «La Antigua Compañía de Jesús (siglos XVI-XVIII)», en TEÓFANES EGIDO (COOR.): *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 120; JULIÁN JOSÉ LOZANO NAVARRO: *La Compañía de Jesús y el Poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 53.

poderosos, y hállese entre ellos un varón pobre y sabio [...] el cual, con su oración y con su mucha prudencia y discreción da traza como librarles del peligro y sacarles del aprieto, en el cual perecieran sino fuera por su buen consejo. Porque para tales casos más vale la sabiduría que la fortaleza y más hace la prudencia que los muchos instrumentos de guerra. Pero pasado el aprieto, todos se olvidan del pobre, porque los mundanos no precian sino a los ricos y poderosos, y a los grandes y solamente hacen caso de los pobres sabios cuando tienen necesidad dellos.³⁷

Junto a los aspectos positivos en los que debía fijarse el rey en la búsqueda y localización de aquellos que pudieran aconsejarle mejor, La Puente también señala cuáles debían ser las cuestiones de las que se debía alejar, puesto que el rey sería el principal culpable de un mal consejero por haber puesto a esa persona en su cargo. El gobierno perdía legitimidad si era aconsejado por torpes e interesados. Sería imposible que cumpliera con las cualidades inherentes a su cargo si el individuo era vicioso, murmurador, con «mala voluntad y el gusto estragado» y asesoraba en función de los beneficios que podía extraer de ellos.³⁸ Con este último detalle es inevitable volver a pensar en la figura de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas.

Una vez elegidos, no bastaba con que el rey hubiera acertado en la selección, sino que también tenía que hacer buen uso, consultándoles sobre las temáticas que mejor conociera cada uno de ellos y en el momento adecuado. Ese oportunismo no solo era cuestión del monarca, sino que el consejero también debía analizar bien las circunstancias y, en función de sus conocimientos, tener el dominio suficiente para saber llevarlos a la práctica y que estos fueran útiles y no mera especulación.³⁹ Otro aspecto importante que debía caracterizar el ejercicio práctico del asesoramiento es que se hiciera en situación de libertad. Aunque el rey no estuviera de acuerdo con las propuestas que le hicieran los consejeros, estos debían opinar sin pensar en los posibles inconvenientes y castigos que podrían sucederles. De lo contrario, se convertirían en lisonjeros y aduladores, que más que el bien de la república, pensarían en cuidarse a sí mismos.⁴⁰

El segundo instrumento de gobierno para La Puente sería el ejercicio de la justicia, identificando al monarca con su recto desempeño y aplicación

37. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 618-619. Esta preferencia está en la misma línea que mostraron otros jesuitas como Francisco Escrivá y Pedro de Guzmán que elogiaron en sus obras el trabajo manual como respuesta al pecado de la ociosidad. FRANCISCO ESCRIVÁ: *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado y oficio, según las cuales ha de ser cada uno particularmente juzgado*, Valencia, casas de Iuan Chrysostomo Garriz, junto al Molino de Rouella, 1613; PEDRO DE GUZMÁN: *Los bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*, Madrid: Imprenta Real, 1614.

38. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, p. 77

39. *Ibidem*, p. 624

40. *Ibidem*, p. 623. Sobre este peligro y en la misma línea avisaría unos años más tarde NIEREMBERG, *Obras y días...*, fols. 46 r-v.

virtuosa vigilando y guardando a sus súbditos, deshaciendo agravios y actuando en bien de la república. Para ello, lo primero de todo era clarificar qué es lo que se entendía por justicia y lo que significaba ser un rey justo. En ese sentido, implicaría dar a cada uno lo que le pertenecía por merecimiento y ley, sirviendo de ejemplo respecto a su cumplimiento, ya que no se encontraba al margen de ella. Respecto a la relación del monarca con la ley, el jesuita llega a insinuar que el soberano sería la ley personificada y que su comportamiento podía ser razón para sancionar y confirmar un decreto o derogararlo. De esta forma, el cumplimiento recto era obligatorio, puesto que si el rey actuaba en contra de la propia norma, daría pábulo a que delincuentes y pecadores vieran legitimadas sus malas acciones.⁴¹ Por consiguiente, el monarca, como máximo legislador (o ley misma) sería también concebido como el máximo tribunal de justicia al que una persona podía apelar, tal y como se venía practicando desde la Edad Media. En este sentido, resulta interesante la comparación que La Puente hace de la administración judicial del rey (civil y criminal), con la que llevan a cabo en la Iglesia el papa y los obispos, comprendiendo una delimitación entre las dos jurisdicciones, con sus propios jueces y leyes.⁴² Esta cuestión es importante porque, como señalamos al principio del apartado anterior, la Monarquía Hispánica se encontraba a la altura de 1613 en pleno proceso de acercamiento a las disposiciones papales después de que durante el reinado de Felipe II se hubieran producido choques en materia de jurisdicción por los recursos de fuerza y la respuesta pontificia de la bula *In coena Domini*.⁴³

Al igual que expresaba respecto al consejo, La Puente señalaba la importancia de que el rey hiciera uso de otros para ayudarle a gobernar bajo la ley la justicia. En este caso, más que por tener puntos de vista diferentes, porque era materialmente imposible que atendiera a todos los asuntos y decidiera justamente. Por ello, debía rodearse de una serie de funcionarios expertos en legislación y jurisdicción que se ocuparan de la mayor parte de los casos, quedando el rey como último tribunal de apelación y para los asuntos de mayor gravedad.

Estos funcionarios judiciales debían caracterizarse por su vejez (y experiencia), por ser de calidad y capacidades conocidas por el monarca para evitar ser engañado con la elección y por tener un amplio conocimiento de la jurisprudencia, tanto a nivel teórico, como práctico. Otros atributos serían el sosiego, la paciencia y la tranquilidad a la hora de escuchar los testimonios y tomar las decisiones. No debían dejarse dominar por las pasiones, ni apre-

41. *Ibidem*, pp. 573-574; JUAN EUSEBIO NIEREMBERG: *Corona virtuosa...*, p. 55.

42. *Ibidem*, p. 628.

43. BEATRIZ CÁRCELES DE GEA: «El recurso de fuerza en los conflictos entre Felipe II y el Papado: la plenitudo quaedam iuris», *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 13, 2000, pp. 11-60.

surarse en resolver un pleito sin escuchar a todas las partes involucradas.⁴⁴ Todo ello, sin que se extendieran demasiado los asuntos en tiempo.

A partir de aquí, el jesuita hacía una serie de avisos sobre la procedencia que debían tener estos funcionarios regios. El primero de todos, que atendiera a la variedad de lugares y linajes a los que pertenecieran para evitar que se perjudicara a aquellos individuos de familias desacordes con la del juez o que procedieran de lugares que mantuvieran algún tipo de pleito de jurisdicción con el suyo. El segundo era una limitación social, puesto que, al contrario de lo señalado para los consejeros, en el caso jurídico sí que planteaba impedimentos para que ocupasen estos cargos aquellos que no fueran nobles. Esta restricción vendría provocada por factores como la autoridad y el acceso a la educación. Este último era fundamental porque, lógicamente, el juez debía ser experto en Derecho y solo se adquiría ese conocimiento si se estudiaba en la universidad. A pesar del crecimiento del número de centros que hubo desde los Reyes Católicos, en general era algo limitado a las grandes familias, nobles y oligarquías urbanas, especialmente si pensamos en la alta justicia. Por otra parte, La Puente defendía que la nobleza de un juez le aportaría autoridad y poder y reduciría en la medida de lo posible su corruptibilidad. Ni tendría temor de juzgar a un igual, por muy alta distinción que tuviera, si se pudiera comprar su favor, salvo que fuera una persona ambiciosa y corrompible.⁴⁵ A pesar de ello, proponía el pago de un sueldo por el trabajo realizado.

Finalmente, en cuanto a la forma de desarrollar el trabajo judicial en sí mismo, La Puente no se fija en instituciones, más que en el propio tribunal, sin hacer mención a las chancillerías, ni a las audiencias, por ejemplo. Expresa la atención a los testimonios de los pleiteantes, a la resolución «juzgando del hecho por las reglas del derecho» y que el juez fuera ayudado por oficiales o colaboradores que tuvieran conocimiento de la materia, pero sin una limitación socioeconómica, puesto que «la riqueza no es causa bastante para ser elegido, como ni la pobreza para ser desechado».⁴⁶

En el ejercicio de la justicia avisa de dos cuestiones. Por una parte, al igual que había señalado respecto al monarca, siempre será mejor prevenir que curar, puesto que «mayor bien hace a la República atajando los hurtos y homicidios, que castigando a los ladrones y homicidas, como [...] hacer buenos a los ciudadanos que quitar la vida a los malos».⁴⁷ Por otra, avisa de cuáles podían ser los principales peligros para la justicia: los mercaderes, por los engaños en los pesos y medidas, los precios excesivos y el falso juramento; los tahúres, por jurar y perjurar, aprovechándose de los ociosos y codiciosos;

44. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 635 y 645.

45. *Ibidem*, p. 634.

46. *Ibidem*, p. 642.

47. *Ibidem*, pp. 636, 351.

y los oficiales corruptos, que aprovechan su posición en la administración para engañar a sus clientes.⁴⁸

En tercer lugar, y para finalizar este análisis de la obra lapontina, la utilidad que tendría el ejército dentro del ejercicio de la prudencia y el gobierno. La concepción que tenía La Puente de este instrumento no sería únicamente el tradicional, basado en las tropas y soldados que permitieran al Estado defender sus territorios o invadir otros, cuestiones sobre las que volveremos a continuación. El uso al que se refiere el jesuita es el de, en todo momento, hacer cumplir la justicia, tanto dentro, como fuera de sus fronteras y dominios. Así, a nivel interno identificaría, en cierta manera, al ejército con la policía, asignándole como una de sus labores el cumplimiento de la justicia, «castigando a los rebeldes, reprimiendo a los revoltosos, librando a los justos y conservando en paz a todos».⁴⁹ Poco más se indica al respecto, sin incidir en la existencia de oficiales dependientes de la administración civil y judicial que se encargaran de ello, ni cuáles debían de ser sus atributos. Por el contenido general de la obra, se entiende que debían regirse por el respeto a la ley y la obediencia recta a los mandatos de sus superiores, algo que La Puente, como jesuita, tendría muy en cuenta.⁵⁰

Más extensión sí merece lo que podemos relacionar más directamente con el ejército y la milicia. En este sentido, al igual que hicieron otros teóricos políticos, incluyéndose jesuitas como Suárez, Mariana, Ribadeneyra y Juan Azor, otro moralista.⁵¹ La Puente alude nuevamente al providencialismo que comentamos unas páginas más arriba para señalar la absoluta necesidad del conflicto militar, ante lo que solo se podía hacer era intentar tener el favor divino en la disputa. Solo admitiría dos circunstancias en las que estaría justificado el esfuerzo bélico: la defensa justa de la república o actuar para librar de la injusticia a los que estaban oprimidos. Frente a ello, se deslegitimaría

48. *Ibidem*, pp. 649-650.

49. *Ibidem*, p. 664.

50. La obediencia ciega y el respeto a la jerarquía fue uno de los elementos que la Compañía de Jesús trató de relacionar desde el principio con su organización y propia forma de ser. Sin embargo, esa aparente conjunción de pareceres en una misma dirección también fue causa de discordia en algunos momentos. DORIS MORENO: «La aportación española al debate sobre la obediencia ciega en la Compañía de Jesús durante el Papado de Sixto V (1585-1590)», *Investigaciones históricas*, 33, 2013, pp. 63-88; DORIS MORENO: «Obediencias negociadas y desobediencias silenciadas en la Compañía de Jesús en España, ss. XVI-XVII», *Hispania*, vol. 74, n.º 248, 2014, pp. 661-686; JULIÁN JOSÉ LOZANO NAVARRO: «Los jesuitas, paradigmas del orden, la obediencia y la dependencia», *Historia social*, 65, 2009, pp. 113-124; SILVIA MOSTACCIO: *Early Modern Jesuits between Obedience and Conscience during the Generalate of Claudio Acquaviva (1581-1615)*, Ashgate, 2014.

51. Para la concepción que estos autores tenían de la guerra justa: LUCIANO PEREÑA VICENTE: *Tratado de la guerra en Francisco Suárez*, Madrid, CSIC, 2 vols., 1954; FRANCISCO JOSÉ ARANDA PÉREZ y DAVID MARTÍN LÓPEZ: «Pensamiento político more Societatis Jesu: entre la teología moral y la razón de estado», en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, HENAR PIZARRO LORENTE y ESTHER JIMÉNEZ PABLO (coords.): *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2012, vol. 2, pp. 1320-1338. JUAN AZOR: *Institutionum moralium, Coloniae Agrippinae*, 1608, vol. 2, p. 1680.

toda aquella invasión en territorio ajeno para «ganar gloria en el mundo, o [...] por ensanchar su patrimonio con nuevas Provincias».⁵²

Al igual que en los anteriores instrumentos, también reserva un espacio a hablar de los oficiales encargados del mismo, refiriéndose de una forma muy teórica y *a priori*. Señala que el soldado debía estar preparado física y mentalmente, sin establecer preferencias por un estado y/o estamento social: los nobles tenían los medios para ejercitarse en las armas y conocer la estrategia militar; por otra parte, los campesinos tenían unos condicionantes físicos que les permitían hacer frente al trabajo por muy adversa que fuera la meteorología. La única cuestión que plantea para el soldado es que tenía que estar centrado en el momento y el lugar de la batalla, sin pensar en sus posesiones, en lo que dejaba en su casa y en el temor por perder la vida y no volver a ver a sus familiares. Los graves perjuicios que esa desconcentración provocaría, lo situarían dentro del listado de motivos de exención del cumplimiento militar y de elementos que tenían que ser alejados de la vida castrense. Entre estos últimos, el primordial y muy necesario era el pecado de la lujuria, por ser una grave distracción para la mente del soldado y porque les impediría ser mercedores ante Dios de la victoria.⁵³ Una vez más, como vemos, se cruza el providencialismo dentro de la teoría lapontina.

El planteamiento que hace La Puente del ámbito militar se muestra muy teórico (aparte del enfoque moral) por dos aspectos, aparte de porque no entra en disquisiciones de estrategia o armamento: por una parte, señala que el soldado tenía que estar contento y pagado por su rey para evitar «buscar por malos medios otro sustento», una situación que la historiografía militar de las últimas décadas ha demostrado ampliamente que no se cumplía; por otra, la ligera referencia que hace a las órdenes militares, a cuyos miembros señala como los que cumplirían de manera más cercana sus planteamientos morales respecto a la milicia, por el carácter religioso que tendrían. Pero en ninguno de los dos casos entra en detalle sobre la soldada o el papel de los caballeros de hábito.

En todo caso y a modo de conclusión de este instrumento de gobierno, La Puente no se centra únicamente en las fuerzas militares al servicio del monarca para reflejar los momentos en los que debía actuar rectamente, sino que lo sitúa todo en torno a la fortaleza y la templanza de espíritu que debía ejercer todo individuo en su vida diaria. Junto al esfuerzo de capitanes y soldados en la batalla, también habla de los gobernadores, el resto de los ciudadanos y, finalmente, los mártires, aquellos «que fueron fuertes en la batalla, peleando contra los demonios y tiranos, dejándose despedazar los cuerpos y permaneciendo como inmutables por no faltar en la confesión de la Fe, ni en la virtud que profesaban».⁵⁴

52. LUIS DE LA PUENTE: *Segundo tomo de la perfección...*, pp. 666-667.

53. *Ibidem*, pp. 669 y 671-672.

54. *Ibidem*, p. 655.

CONCLUSIONES

A modo de colofón, las enseñanzas políticas que Luis de la Puente mostraba en su obra remiten directamente a conceptos como el providencialismo, la razón de Estado católica, la teocracia y el gobierno político de la moral. Todos conceptos religiosos con la prudencia como elemento cardinal del gobierno, hasta el punto de identificarse y confundirse con el propio concepto de lo político. La moral católica configuraría la identidad del individuo y su cotidianidad con independencia de su posición estamental y de las ocupaciones a las que se dedicaría. El seguimiento de los mandatos de la Iglesia católica, transmitidos a través de libros como los de este jesuita, y su cumplimiento, seguirían, según estos autores, a llevar una vida plena, incluso calificada como feliz. Ello, en el contexto en el que se sitúa la obra, nos dirige a pensar en esa pugna entre lo espiritual y lo temporal y la estrategia seguida por la Iglesia católica para, dirigiéndose al sentir del individuo, le empujara hacia un sentimiento de pertenencia a una comunidad universal bajo el gobierno del pontífice romano, en lugar del arraigo y fidelidad a un rey temporal.

La Puente transmite en sus páginas un estilo de vida basado en preceptos morales que inundarían todos los aspectos de la vida humana. El caso del gobierno, en cualquiera de sus niveles, no sería una excepción e incluso se situaría, de la mano de la prudencia y bajo la moral católica, como el más alto lugar en el que poder desarrollar esa forma de afrontar los avatares diarios.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, CAMILO: *El venerable P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús. Sus libros y su doctrina espiritual*, Santander, 1954.
- : *Vida y escritos del V. P. Luis de la Puente de la Compañía de Jesús (1554-1624)*, Santander, 1957.
- ALEGAMBE, FELIPE: *Bibliotheca scriptorum Societatis Jesu*, Antuerpiae, 1643
- ALVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, ANTONIO: «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria», en PABLO FERNÁNDEZ ALBALADEJO, VIRGILIO PINTO CRESPO y JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (coords.): *Política, religión e inquisición en la España Moderna*, Madrid, 1996, pp. 29-57.
- ARANDA PÉREZ FRANCISCO, JOSÉ y MARTÍN LÓPEZ, DAVID: «Pensamiento político more Societatis Jesu: entre la teología moral y la razón de estado», en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, HENAR PIZARRO LLORENTE y ESTHER JIMÉNEZ PABLO (coords.): *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Polifemo, 2012, vol. 2, pp. 1309-1356.
- AZOR, JUAN: *Institutionum moralium*, Coloniae Agrippinae, 1608, vol. 2, p. 1680.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, JAVIER: «La Antigua Compañía de Jesús (siglos XVI-XVIII)», en TEÓFANES EGIDO LÓPEZ (coor.): *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 27-223.

- : «Los jesuitas como fuerza intelectual política», en FRANCISCO JOSÉ ARANDA PÉREZ y JOSÉ DAMIÃO RODRIGUES (eds.): *De Re Publica Hispaniae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad*, Madrid, Sílex, pp. 227-264.
- CÁRCELES DE GEA, BEATRIZ: «El recurso de fuerza en los conflictos entre Felipe II y el Papado: la plenitudo quaedam iuris», *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 13, 2000, pp. 11-60.
- CENTENERA SÁNCHEZ-SECO, FERNANDO: *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana*, Madrid, Dykinson, 2009.
- CHAPARRO, SANDRA: *Providentia. El discurso político providencialista español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Comillas, 2012.
- ESCRIVÁ, FRANCISCO: *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado y oficio, según las cuales ha de ser cada uno particularmente juzgado*, Valencia, casas de Iuan Chrysostomo Garriz, junto al Molino de Rouella, 1613.
- : *Obras y días. Manual de señores y príncipes en que se propone con su pureza y rigor la especulación y ejecución política, económica y particular de todas las virtudes*, Madrid, 1629.
- GARCÍA ORO, JOSÉ y PORTELA SILVA, M^a JOSÉ: «Los frailes descalzos. La nueva reforma del Barroco», en *Archivo Ibero-Americano*, 60, 2000, pp. 511-586.
- GARCÍA ORO, JOSÉ: «Observantes, recoletos, descalzos. La Monarquía católica y el reformismo religioso del siglo XVI», en TEÓFANES EGIDO LÓPEZ (coord.): *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, 1991, vol. II, 53-97.
- GUZMÁN, PEDRO DE: *Los bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*, Madrid: Imprenta Real, 1614.
- IÑURRITEGUI RODRÍGUEZ, JOSÉ MARÍA: «Filósofos y santos: la *Philosophia moral* de Juan Torres y la definición de la cultura política católica», en Antonio Mestre Sanchís, Pablo Fernández Albaladejo y Enrique Giménez López (coords.): *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*, Universidad de Alicante, Asociación Española de Historia Moderna, 1997, vol. 1, p. 654.
- LOZANO NAVARRO, JULIÁN JOSÉ: «Los jesuitas, paradigmas del orden, la obediencia y la dependencia», *Historia social*, 65, 2009, pp. 113-124
- : *La Compañía de Jesús y el Poder en la España de los Austrias*, Madrid: Cátedra, 2005.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, CEPC, 1999, vol. 3, pp. 75-98.
- MARTÍN LÓPEZ, DAVID: «La virtud familiar en la tratadística moral jesuítica entre los siglos XVI y XVII», en MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ (coord.): *Nobleza hispana, nobleza cristiana: la Orden de San Juan*, Madrid, Polifemo, 2009, vol. 1, pp. 257-298.
- : «La conceptualización del *Príncipe Christiano* en la tratadística jesuítica entre los siglos XVI y XVII», en ANTONIO JIMÉNEZ ESTRELLA y JULIÁN JOSÉ LOZANO NAVARRO (eds.): *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Granada, FEHM, 2012, vol. 1, pp. 113-123.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y VISCEGLIA, M^a ANTONIETTA (coords.): *La monarquía de Felipe III*, Madrid: Mapfre, vol. 1, 2007.
- MERLE, ALEXANDRA: «El *De Rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 89-102.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, MARÍA: «Prudente gobierno: la prudencia en el gobernante», en *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 14, 2019, pp. 61-83.
- MORENO, DORIS: «La aportación española al debate sobre la obediencia ciega en la Compañía de Jesús durante el Papado de Sixto V (1585-1590)», *Investigaciones históricas*, 33, 2013, pp. 63-88.
- : «Obediencias negociadas y desobediencias silenciadas en la Compañía de Jesús en España, ss. XVI-XVII», *Hispania*, vol. 74, n.º 248, 2014, pp. 661-686.
- MOSTACCIO, SILVIA: *Early Modern Jesuits between Obedience and Conscience during the Generalate of Claudio Acquaviva (1581-1615)*, Ashgate, 2014.

- NIEREMBERG, JUAN EUSEBIO: *Corona virtuosa y virtud coronada. En que se proponen los frutos de la virtud de un Príncipe, juntamente con los heroicos exemplos de virtudes de los emperadores de la casa de Austria y Reyes de España*, Madrid, por FRANCISCO MAROTO, a costa de Gabriel de León, mercader de libros, 1643.
- PUENTE, LUIS DE LA: *Segundo tomo de la perfección del christiano en los estados y oficios de las tres repúblicas, seglar, eclesiástica y religiosa. Tratase más particularmente de la seglar*, Valladolid, por FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, 1613.
- RIBADENEYRA, PEDRO DE: *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Christiano para gobernar y conservar sus Estados*, Madrid: Imprenta de P. Madrigal, 1595.
- SOMMERVOGEL, CARLOS: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas, París, tomo VI.
- ZAFRA, RAFAEL: «El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia», en *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 3, 2010, pp. 123-146.

LA ICONOGRAFÍA DE CRISTO OCULTO Y LA «FE OSCURA» DE S. JUAN DE LA CRUZ

HIDDEN CHRIST'S ICONOGRAPHY AND S. JUAN DE LA CRUZ'S "DARK FAITH"

MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO
Universidad de Castilla–La Mancha
<https://orcid.org/0000-0001-5294-1935>

Recibido: 23/06/2020 Evaluado: 01/12/2020 Aprobado: 13/12/2020

RESUMEN: Al poco de morir Juan de la Cruz, en los inicios del siglo XVII, se intenta su canonización. Para ello se buscan imágenes que aludan al mismo, con carácter milagroso y haciendo referencia a su doctrina. Remitiéndonos a distintos textos, veremos cómo sus seguidores construyen una imagen inédita para materializar un concepto, el de la «Fe oscura», usando el término dado por el creador de este, Juan de la Cruz.

Palabras clave: S. Juan de la Cruz, Cristo oculto, Fe oscura, C. Boel, K. Knyf, C. de Mallery, Carmelitas descalzos, Siglos XVI-XVII.

ABSTRACT: Shortly after the death of Juan de la Cruz, at the beginning of the 17th century, his canonization was attempted. For this purpose, images that allude to it are sought. The images that were tried to find had a miraculous character and made reference to its doctrine. Referring to different texts, we will see how his followers build an unknown image to materialize a concept, that of the "Dark faith", using the term given by its author, Juan de la Cruz.

Key words: S. Juan de la Cruz, Hidden Christ, Dark Faith, Discalced Carmelites, XVI-XVII Centuries.

Mi estudio, de un momento posterior a la muerte de Juan de la Cruz, versa sobre dos aspectos paralelos: uno testimonia la valoración de la imagen como trasmisora de sentimientos, creencias, formas de comprender el mundo y de comportamiento. En este sentido J. A. Maravall¹ señala: «Utilizando los medios plásticos, la cultura del siglo XVII puede llevar a cabo, con la mayor adecuación, sus fines de propaganda [...] La imagen es un recurso eficaz»; por eso, «no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen». Y este es el segundo aspecto: ver cómo se construye una imagen para materializar un concepto, el de la «Fe oscura», usando el término dado por su creador, Juan de la Cruz.

Empecemos por la historia: Juan de Yepes Álvarez, Juan de la Cruz, nace en Fontiveros (Ávila), el 24 de junio de 1542. Su familia, muy humilde, se traslada a Medina del Campo; aquí estudia con los jesuitas e ingresa en los carmelitas. Tuvo protagonismo en la reforma descalza, lo que le enfrentó a los Calzados; punto culminante fue su encarcelamiento por estos, en Toledo. Fallece en Úbeda el 14 de diciembre de 1591.² Su proceso de beatificación-canonización (1675 y 1726), a diferencia de la rapidez del de Sta. Teresa, fue largo y complejo; en el contexto de este intento es donde integramos la historia de una reliquia de su cuerpo.

Juan tuvo un hermano mayor, Francisco. Los historiadores de la época lo presentan como venerable varón; los actuales lo ven ignorante, manipulable y pícaro: tras una vida de miseria, habría buscado su beneficio en una reliquia³ de Juan, que le permitió morir con desahogo económico y reconocimiento.⁴

Muerto Juan, se suceden los cortes de su cuerpo para reliquias. Máxime cuando, en la disputa entre Úbeda y Segovia por sus restos, en 1606, el general de la Orden, Francisco de la Madre de Dios, ordena al P. Alonso de la

1. JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *La cultura del Barroco*, Madrid: Ariel, 1980, p. 501.

2. Para la vida de Juan de la Cruz, ver: CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO: *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid: B.A.C., 1946. ELOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN: «Primeras ediciones del Cántico Espiritual», en *Ephemerides Carmeliticae*, 18, 1, 1967, pp. 3-48. EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y O. STEGGING: *Tiempo y vida de S. Juan de la Cruz*, Madrid: B.A.C., 1992. EMILIO J. MARTÍNEZ GONZÁLEZ: *Tras las huellas de Juan de la Cruz. Nueva biografía*, Madrid: Ed. Espiritualidad, 2006.

3. Sobre el uso de las reliquias en época postridentina: JOSÉ LUIS BOUZÁ ÁLVAREZ, ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ y JULIO CARO BAROJA: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid: CSIC, 1990, pp. 23-46. Y para el caso que nos ocupa: TEÓFANES EGIDO: «Claves históricas para la comprensión de San Juan de la Cruz», en SALVADOR ROS et al.: *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, pp. 59-124.

4. PABLO M. GARRIDO: *S. Juan de la Cruz y Francisco de Yepes. En torno a la biografía de los dos hermanos*, Salamanca: Sígueme, 1989.

Madre de Dios (Martínez, el Asturicense) que le trocee y mande partes de Segovia a Úbeda. Egido señala: «La comunidad, con priores entusiasmados como el P. Alonso de la Madre de Dios [...] había tomado ya conciencia del valor atesorado que el pueblo veneraba con tanto fervor»: el cuerpo de Juan; y explica cómo las reliquias asociadas a milagros responden a la precariedad de la época y son «instrumento de propaganda no solo del santo en cuestión sino también de la orden religiosa a la que perteneciera»: ⁵ todo sirve para promocionar la beatificación cuya causa inicia otro general, José de Jesús María (Martínez Medina), en 1613. ⁶

La historia dice que Francisco, añorando al hermano muerto y ya que tenía un trato cercano con Cristo, le pide volver a verlo. Cristo se lo concede y, desde la Epifanía de 1594, ⁷ lo contempla en el trozo de carne que poseía, del «tamaño de un real de a dos». ⁸ Lo ve arrodillado, con su hábito del Carmelo Descalzo, ante la Virgen, con el mismo hábito y el Niño en brazos. Esta visión la completa luego con la de un crucificado y la mantiene hasta su muerte en 1607. Hasta aquí el testimonio de Francisco, recogido en la causa que estudiará el carácter milagroso de la reliquia (Mss- 012738-012, pp. 587-592, B.N.). En tal causa –integrada en los informes para la canonización de Juan–, comenzamos a ver el protagonismo de tres carmelitas: el mencionado José de Jesús María (Martínez Medina), el homónimo José de Jesús María (Quiroga), primer historiador del Carmen Descalzo (desde 1597), y el también citado Alonso de la Madre de Dios (Martínez, el Asturicense), procurador de la causa de beatificación; los dos últimos son biógrafos de Juan.

Al testimonio de Francisco se añaden los de carmelitas cercanos al él, que amplían su visión originaria –aunque siempre remitiéndose a los supuestos relatos de este. Y a lo descrito, se añade la imagen de Francisco quien, poco antes de morir, se habría visto a sí mismo en la escena de su visión. Su biógrafo, Velasco, ⁹ añade la explicación que el propio Cristo da a Francisco,

5. TEÓFANES EGIDO: «Claves históricas para la comprensión de San Juan de la Cruz», en SALVADOR ROS et al.: *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, pp. 115-117.

6. FORTUNATO ANTOLÍN: *José de Jesús María (Quiroga), Alonso de la Madre de Dios, Jerónimo de S. José (Ezquerria). Primeras biografías y apologías de S. Juan de la Cruz*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, pp. 15-18.

7. Sobre el ambiente exaltado en torno a la reliquia milagrosa recordemos que, desde marzo de 1588 y a lo largo de los años 90, se producen en Granada (donde el mismo S. Juan ha vivido de 1582 a 1588 como Prior de su convento) los falsos descubrimientos de las reliquias de los mártires del Sacromonte, S. Cecilio y sus discípulos, apóstoles del cristianismo en la zona. Y el granadino carmelita descalzo e historiador de la orden, Francisco de Santa María, comenta, devoto y admirado, tales encuentros, en el contexto de la vida de Juan de la Cruz. FRANCISCO DE SANTA MARÍA: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1655, pp. 334-335

8. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VÍGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615, 2vo.

9. Por las excesivas fantasías milagreras que relata, esta biografía fue prohibida, a mediados del s. XVII por la Inquisición (TEÓFANES EGIDO: «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La ma-

ante su sorpresa por verse ahí: para que conste el cariño habido entre los dos hermanos, los cuales siempre estarán juntos.¹⁰

Así, con Francisco se introduce la figura del testigo: él lo es de lo que se muestra como visión de su hermano –plasmado en los grabados que fijan la escena–, evidenciando la importancia de esta figura,¹¹ enlace entre lo terreno y lo divino y forma de dar realidad a la aparición: el testigo, conocido de los vecinos, garantiza la verdad de lo figurado. Propuesta de autenticidad con la imagen que aquí es doblemente engañosa ya que no hablamos de una visión de Juan sino de Francisco, en la carne de su hermano. Es Francisco quien se ve a sí mismo y no podría ser testigo de su propia visión.

El protagonismo interesado de los carmelitas como mentores de las imágenes que fijarían las visiones, se hace patente en el texto impreso de 1615 (*Relación de un insigne milagro*) que describe lo que calificará como milagrosa aparición; su autor es José de Jesús María (Martínez Medina).¹² Ahí, el obispo Vigil de Quiñones aprueba en un texto las imágenes que la reproducen, a las cuales había integrado primero en el manuscrito que recoge los informes (Mss- 012738-024, p. 1212, con pintura de Diego Díez; y Mss- 012738- 001, p. 7, con un grabado anónimo) (Figs. 1 y 2). En ellas se fija el grabado del impreso (de Cornelis Boel)¹³ (Fig. 3), promoviendo su divulgación.¹⁴ La temprana intervención del obispo afirma el protagonismo eclesial postridentino y busca ajustar tal «visión» a un modelo útil:¹⁵ en el

nipulación de san Juan de la Cruz», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 2000: p. 74). Ver a Egido para Francisco de Yepes y las biografías de S. Juan.

10. JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*, Valladolid: Juan Godínez de Milles, 1616.

11. FERNANDO MORENO CUADRADO: «Iconografía de los testigos de los procesos teresianos. A propósito de Adrian Collaert y la escenografía de la Capilla Cornaro», en *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345, 2014, pp. 29-44.

12. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VIGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615.

13. Boel, natural de Amberes, trabaja en Madrid a principios del XVII y alcanza prestigio grabando portadas (JUAN CARRETE PARRONDO, FERNANDO CHECA CREMADES y VALERIANO BOZAL: *Summa Artis*, vol. XXXI, *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Madrid: Espasa Calpe, 1987, p. 255).

14. FERNANDO COLLAR DE CÁCERES: «En torno a la iconografía de san Juan de la Cruz. A propósito de su capilla-mausoleo», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII, 1983, pp. 19-40. EMILIA MONTANER: «La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27, 2, 1991, pp. 155-167. ANA CRISTINA VALERO COLLANTES: «Una reliquia de San Juan de la Cruz custodiada en el Convento carmelitano de San José (Medina del Campo). Milagro transformado en arte», en *De Arte*, 8, 2009, pp. 47-54. FERNANDO MORENO CUADRADO: «Origen andaluz de la *Vera effigies* de san Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México», en *Laboratorio de Arte*, 25, 2013, pp. 347-370.

15. «Para la autoridad religiosa, el gran peligro de la experiencia visionaria residía precisamente en su carácter inmediato, en el hecho de permitir una relación directa con lo sagrado, sin el papel mediador de la Iglesia. Esta es la razón principal por la cual, a lo largo de todo el siglo XVI, la gran época del misticismo español, la iglesia consideró el ejercicio de las visiones como sospechoso, es decir, peligroso. Solo después del Concilio de Trento y sobre todo en el siglo XVII, la autoridad eclesiástica se afanará en manipular la experiencia visionaria de acuerdo con sus propios intereses. Para conseguir sus objetivos, necesitaba, en efecto, medios capaces de controlar la visión a fin de “re-presentarla” a la comunidad de fieles, pasándola

impreso, además de autentificar tal milagro, se legitima una historia y sus imágenes y así se divulga de forma concreta, didáctica y mnemotécnica. Dice Vigil:

Hizimos que el dicho milagro y maravillosas apariciones se pintassen en este pergamino en la forma y manera que los testigos [...] declaran [...] y de nuestro orden y mandamiento pinto Diego Díez [...] sacandolas por la relacion que le fue hecha [...] y de tres tarjetas originales, en las quales la primera vez se retrato y pinto el dicho milagro y dichas maravillosas apariciones, por Pedro de Soria [...] uno de los testigos [...] Para que por la vista de ojos se vean las dichas apariciones, las mandamos copiar y sacar de pintura en la manera que aquí van puestas [...] Y damos licencia [...] y las mandamos poner en este dicho processo [...] para que [...] se puedan sacar copias o trasuntos de pintura o escultura al modo y de la manera que nos lo avemos hecho sacar a Diego Díez [...] y poner en tres tarjetas pintadas al olio en una hoja de pergamino que de nuestro orden y mandamiento va puesta y inserta en el processo desta dicha causa despues de la dicha nuestra sentencia.¹⁶



Fig. 1. Pinturas de Diego Díez, B. N. Mss- 012738- 024, p. 1212

previamente por el filtro de su propia autoridad. Uno de los medios de hacer pública la experiencia visionaria, que es, por esencia, íntima, era el cuadro de visión» (VÍCTOR I. STOICHITA: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza, 1995).

16. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VIGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro*, 1615.



Fig. 2. Grabado anónimo, atribuible a Cornelis Boel y Diego de S. José. B. N. Mss- 012738- 001, p. 7

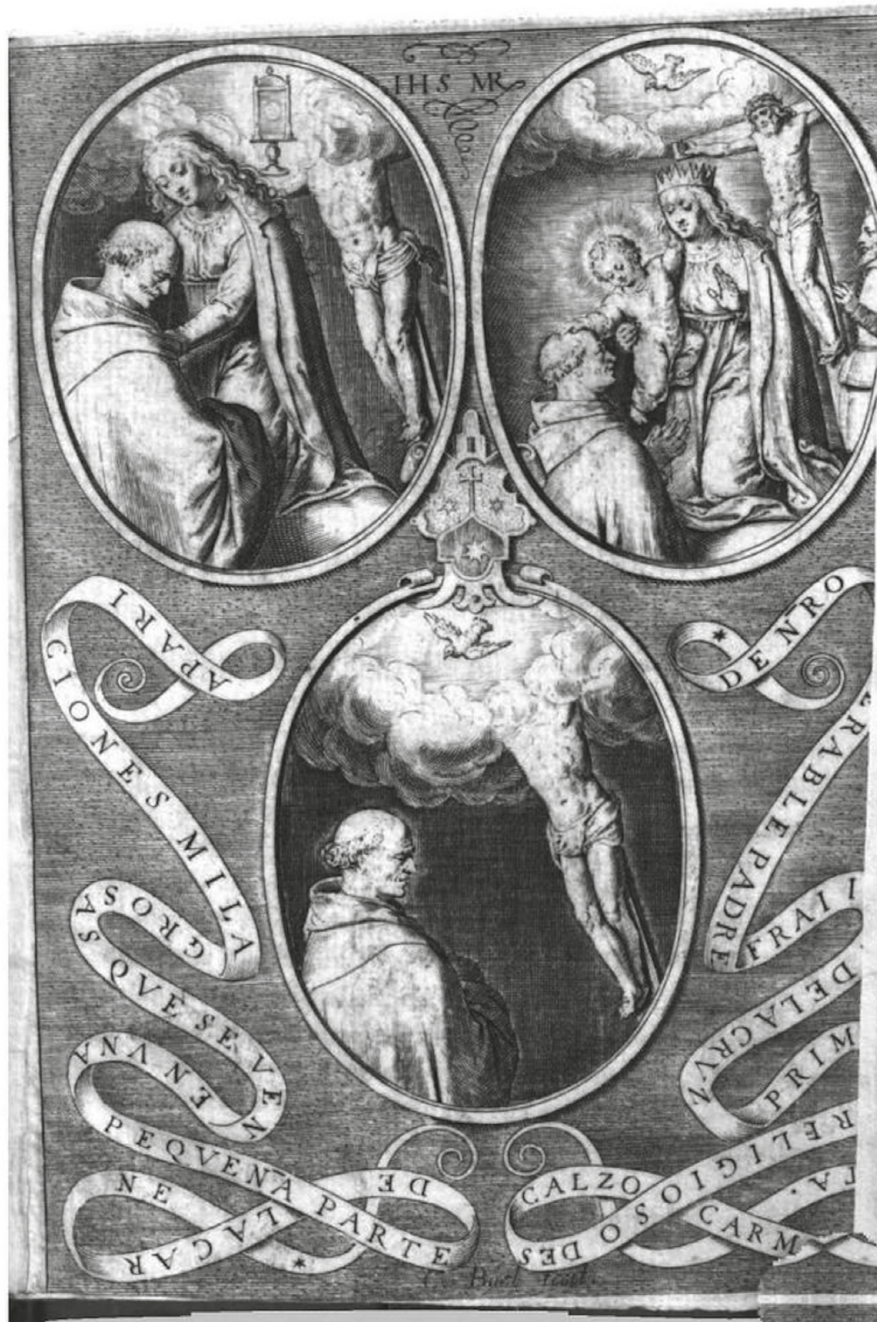


Fig. 3. Grabado de Cornelis Boel, *En Relación de un insigne milagro*, 1615

La reliquia se hace famosa entre los vecinos de Medina del Campo y alrededores que comienzan a tener sus propias visiones, coincidiendo o no con las de Francisco. Y se multiplican las reliquias de Juan allí donde había vivido: de todas surgen visiones, aunque, como señalan altas instancias carmelitas, no todos los observadores las tienen sino solo aquellos que Dios quiere, cuando y como él decide. Esa misma cúpula tratará de aprovechar la explosión milagrosa para la canonización de Juan. Serán José de Jesús María (Martínez Medina) y Alonso de la Madre de Dios quienes organicen su causa y la del reconocimiento del milagro de la reliquia. Desde 1597 hasta 1628 se recopilan informes;¹⁷ de los testimonios, solo entre el 20 y el 30 por ciento, provienen de visiones directas; el resto citan de oídas.¹⁸

De los informes de las visiones en la reliquia de Francisco, deducimos su diversidad, constatada en dos listas que las sintetizan, cuya autoría y fecha –segura en una y muy probable en la otra–, es de Alonso de la Madre de Dios, en 1618, ya que él fue el «encargado de acreditar»¹⁹ tales relatos. La primera dice:

Aparece en la dicha carne Xpô crucificado como estava antes que espirase, aparece Xpô crucificado cubierto el rostro y el pecho con una nube, veese Xpô desnudo atado a una columna, veese un salvador hermoso y resplandeciente, veese Xpô crucificado muerto y atravesado con la lanza, aparece el santísimo sacramento en una custodia, aparece el espíritu santo en figura de paloma en un resplandor, aparece la virgen nuestra señora vestida del habito de carmelita con el niño jesus en los brazos el qual descolgandose dellos pone la mano sobre la cabeza del santo pe frai joan como acariciandolo, aparece la mesma madre de dios sin niño poniendo las manos como en el corazon al sto pe frai joan y el se muestra muy humilde y como agradecido a la virgen por tal favor, aparece un seraphim de extremada hermosura, veese san joseph como apadrinando al sto en estas apariciones, tambien se vee el venerable Francisco de yepes hermano del sto., muchos veen al santo pe fray joan en estas apariciones con diadema y resplandor de santo». La segunda lista casi la repite, pero esta descripción diseña mejor la escena: «aparece el santo de rodillas delante de Xpô crucificado que tiene el rostro cubierto con una nube y en medio de un resplandor una custodia en que se vee el santísimo sacramento (Mss-012738-014 y -023, B.N., pp. 667 y 1170).

A la concreción de estas listas, se pueden añadir más visiones. En todas, lo que se cree ver –en un proceso calificable de alucinación colectiva– surge del caudal de imágenes religiosas memorizadas, con las que se asocian. Por

17. Estos relatos, más de trescientos, están recogidos en los manuscritos Ms. 012730 y Ms 008568, ambos de la Biblioteca Nacional.

18. LUIS E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES: «Notas y comentarios. Tras las huellas de san Juan de la Cruz. Los contextos de una biografía», en *Revista de Espiritualidad*, 67, 2008, pp. 481-500.

19. TEÓFANES EGIDO: «Claves históricas para la comprensión de San Juan de la Cruz», p. 117.

ello, los grabados del texto impreso definidor del milagro influyen en muchas posteriores. Otras difieren: las descalzas de Baeza, en su reliquia, ven un varón con un alfanje en la cabeza y piensan que es S. Ángel, patrón de los carmelitas andaluces (Mss-012738-005, pp. 211-212). Las del convento de Calatayud, ven un varón con un cordero: S. Juan Bautista (Mss-012738-019, B.N., p. 915); una mujer llorosa y un joven triste: la Virgen y S. Juan en la Pasión; y una carmelita descalza que, por sus «lunares», identifican con Santa Teresa (Mss-012738-020, B.N., p. 960). También en Calatayud, dos prostitutas ven una mujer llorando, de largo cabello, con crucifijo y calavera: la Magdalena y, por su ejemplo, se convierten (Mss-012738-019, B.N., p. 915); un laico ve un sacerdote con sangre en el rostro y lo identifica con Pedro de Arbués,²⁰ mártir aragonés cuya beatificación se promueve entonces (Mss-012738-020, B.N., p. 960). Los descalzos de Jaén ven a la Virgen con el Niño en un asno, llevado por S. José; un ermitaño barbado: Elías, fundador del Carmelo; una mujer en una cueva, con crucifijo y cilicio: la Magdalena; un joven rubio con corona: David; la Ascensión de Cristo e incluso la muerte, acontecida al poco a uno de ellos (Mss-012738-025, B.N. p. 1286), etc.

En todos los relatos, la asociación a formas recordadas muestra la efectividad de la imagen en transmitir y memorizar valores, de lo cual los dos José de Jesús María, Alonso de la Madre de Dios y el obispo Vigil de Quiñones, son conscientes. De estas visiones, al construir lo que sería idóneo para lograr la canonización de Juan, unas se relegan y se eligen las vinculadas a la reliquia de Francisco, cuya formulación figurada señaló Vigil. Recordemos que el primero que las reproduce es un pintor, Pedro de Soria, quien dice ser testigo de tales visiones;²¹ sus pinturas, aprobadas por Vigil, hoy se desconocen. De ellas, otro pintor, Diego Díez, hace una copia a instancias de Vigil –hoy borrosa (Fig. 1)–²² que se incluye en la relación manuscrita de la testificación del milagro (Mss-012738-024, B.N., p. 1212). Consistiría en una reproducción de las tres escenas a destacar, con forma ovalada para adecuarse a la reliquia. Sobre ellas se elabora el grabado anónimo (Fig. 2) que acompaña el manuscrito del proceso (Mss- 012738-001, p. 7), quizás de Cornelis Boel, dirigido por Fray Diego de San José, secretario de José de Jesús María, General de la Orden; su factura sería anterior a 1616. Si nos fiamos de Velasco,²³ tal secretario habría hecho el grabado original;²⁴ pero dada la maestría, similitud y

20. Pedro de Arbués, agustino, fue acuchillado en el cuello, en la Seo de Zaragoza, por judeo-conversos; se beatificó en 1662.

21. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VIGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro*, s.p.

22. Son tres óvalos de 75 por 186 mm. Agradezco esta información (y su grandísima ayuda) a Mercedes Ramírez Íñiguez de la Torre, bibliotecaria de la Pública de Albacete.

23. JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte*, p. 187.

24. Nos basamos para esta atribución en la noticia recogida por Velasco en la *Vida* de Francisco de Yepes (JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte*, p. 187.). La primera edición de este libro es de 1616, por lo que el grabado debió de ser anterior.

coincidencia de fecha con el grabado que veremos después, cabe pensar en Boel como autor material, aunque guiado intelectualmente por el carmelita. En el grabado aparece Juan orando, con los ojos abiertos, fijos en una cruz, en lo alto, entre nubes luminosas, cuyos rayos se dirigen e iluminan la figura arrodillada del santo. Entre Juan y la cruz, una filacteria (*Mihi autem absit gloriari nisi in cruce domini nostri Iesuxpi*).²⁵ Notoriamente se muestra el pie derecho de Juan, descalzo, casi apoyando el nuevo escudo de la orden reformada que decora el podio de una columna toscana –con la connotación de fortaleza de este orden–, paralela a la figura del santo y que se halla junto a otra igual, incluido el escudo: el santo se equipara a una de esas dos columnas (la otra sería Sta. Teresa), en la reforma. La inscripción que va a los pies le llama «primera piedra preciosa desta esclarecida fabrica». Delante, una mesa con tintero, pluma y tres de sus libros: *Llama de amor*, *Subida del Monte Carmelo* y *Noche oscura*. Repartidos por la escena, los óvalos con las tres visiones seleccionadas de las que se habrían obtenido sobre su carne, descritas en una inscripción inferior –que no menciona la nube que cubre el rostro de Cristo en dos de ellas, ni la presencia del hermano en la otra.

Boel hace un grabado donde firma como *fecit* –autor de dibujo y grabado– el mismo año (Fig. 3), que se incluirá en el texto impreso, *Relación de un insigne milagro*,²⁶ 1615. Aquí solo se ven los tres óvalos, exactos a los anteriores pero girados: Boel sería el autor de los dos grabados.²⁷ En este, el escudo del Carmelo reformado hace de nexo entre las tres escenas. Y junto a las iniciales de los nombres de Jesús y María, dos filacterias explican las visiones.²⁸

Como vemos, el dibujo nace de manos de quienes construyen la historia. Nos detenemos en las imágenes de las visiones. Aunque la justificación está en las supuestas visiones obtenidas por Francisco, todas las escenas se vinculan con episodios de la vida de Juan, descritos por sus biógrafos; de esta forma, la imagen sirve para pasar –ante los ojos de los devotos–, de la visión de Francisco, a la vida de Juan: olvidando a Francisco, Juan habría sido el protagonista de esas visiones en su vida. Ejemplo de ello es la posterior pintura de José García Hidalgo «Aparición de san Juan de la Cruz»²⁹ (Fig. 4), donde solo se representa al santo ante la visión de un crucificado cuya cabeza desaparece entre nubes, sobre las que vuela el Espíritu Santo.

25. «Que esté lejos de mí gloriarme si no es en la cruz de nuestro Señor Jesucristo» (S. Pablo, Gal. 6, 14).

26. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VIGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro*.

27. Boel habría utilizado la impresión del grabado que hubiera hecho primero para, de ahí, abrir el cobre de la impresión del segundo, lo que implica el giro en las figuras de los óvalos.

28. Dicen: «APARICIONES MILAGROSAS QUE SE VEN EN UNA PEQUEÑA PARTE DE LA CARNE DE NRO VENERABLE PADRE FRAY JUAN DE LA CRUZ PRIMER RELIGIOSO DESCALZO CARMELITA».

29. En Segovia, en el convento de Carmelitas Descalzas. De fines s. XVII y primeros del s. XVIII.



Fig. 4. José García Hidalgo, *Aparición de San Juan de la Cruz*. Óleo sobre lienzo, finales s. XVII y primeros del s. XVIII, Convento de Carmelitas Descalzas, Segovia

En las escenas, las visiones se ubican en un lugar no real, con luces y sombras significantes. Juan tiene una visión a la que nosotros, gracias a la imagen, asistimos; recordemos que no a todos, al mirar la reliquia, Dios les concede ver tal aparición: la imagen –más allá de las elecciones divinas– la divulga. Juan, en un lado, quizás arrodillado, orante, recogido y con los ojos cerrados en las dos ocasiones en las que aparece el cuerpo de Cristo entre nubes, y abiertos en la otra, lleva el hábito carmelita descalzo, cuya capa también porta, significativamente, la Virgen. Esta aparece arrodillada en una nube, en un nivel superior, reconfortando al santo, como se le habría aparecido en la cárcel de Toledo, según sus biógrafos. En otra escena, la Virgen lleva al Niño en sus brazos; este acaricia la cabeza de Juan con una mano y con la otra se sujeta en la nuca de la madre, uniendo los tres personajes. Solo aquí Juan tiene los ojos abiertos contemplando, en escala, al Niño, la Virgen y un Cristo de tamaño inferior pero más elevado que los anteriores, al fondo, en extraña duplicación de la figura de Jesús. Y en lo alto, sobre una nube, el Espíritu Santo.

El crucificado aparece en las tres escenas. Según sus biógrafos, en Ávila, en el momento de expirar se le habría aparecido a Juan, quien lo habría contemplado desde arriba, en complicada perspectiva que luego plasmaría en un dibujo (Fig. 5) del que alaban la destreza.³⁰ Evidencia del poder impactante dado a la imagen en estos momentos, que se observa también al describir la pintura origen de la otra aparición de Cristo a Juan, en Segovia,³¹ portando la cruz. Pero ninguno de estos contactos entre Juan y Cristo lo habrían mostrado con la parte superior del cuerpo oculto entre nubes luminosas, como se figura en dos de estas visiones: junto a su madre, cuando reconforta al santo, o frente a Juan, con el Espíritu Santo en la nube que le cubre. Nubes brillantes, ámbito celeste, que contrasta con el fondo oscuro del grabado, lugar habitado por el santo.

30. Jerónimo de San José dice: «Estava orando el Venerable varon y contemplando en los dolores que su divina Magestad avia padecido en la Cruz, aquel divino rostro afeado, su lastimera figura, y el descoyuntamiento de todo su sagrado cuerpo [...] vio subitamente delante de los ojos lo que se le representava dentro de su alma [...] Quedole aquella figura tan impressa que despues a solas tomando una pluma, la dibuxó en un papel con solas unas lineas [...] Tres cosas [...] son dignas de ponderación en este dibuxo. La primera, la posición en que se le represento Cristo Señor nuestro, y la que tenia el Venerable varon quando le vio. La segunda, el artificio del dibuxo. La tercera, la devocion que representa y causa. Quanto a la posicion [...] parece averle visto el Venerable Padre estando superior al Crucifixo [...] Mas porque assi, y no buelto al mismo Venerable Padre? Podriase creer aver sido para representar con aquel escorço a sus ojos una figura mas lastimosa y descoyuntada, de lo que pareciera derechamente. Acerca del Artificio, quantos saben del en la pintura han admirado que lo mas dificultoso della, que es la perspectiva en escorços, la huviesse executado tan diestra y fácilmente quien no huviesse, y por muchos años exercitado el arte de pintar» (JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: *Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1641, pp. 186-188). F. Sánchez Cantón, subraya la emoción que transmite tal dibujo, su habilidad, y añade: «es en su siglo el primer caso español de Crucifijo con cuatro clavos, innovación o retorno que se fechaba entre nosotros seis años después de la muerte de San Juan de la Cruz, quien se inspiraría en las revelaciones de Santa Brígida» (F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «¿Cabe hablar de S. Juan de la Cruz y las artes?» en *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 25,1942, p. 311). Interesante apreciación de los cuatro clavos, en la que se basa el grabado de Herman Panneels (original de Amberes, trabaja en Madrid entre 1638 y 1650), en 1641, para ilustrar la biografía de S. Juan hecha por Jerónimo de S. José.

31. El «milagro de Segovia» es relatado por sus biógrafos.



Fig. 5. Juan de la Cruz, *Dibujo de Cristo crucificado*, 1572-1577, 57×47 mm, Monasterio de la Encarnación, Ávila

El Espíritu Santo como paloma en la vida de Juan se argumenta al asegurar que una paloma le acompaña de convento a convento, sin ir con otras ni comer, identificándose como tal Espíritu, continua inspiración en sus escritos.

En otra escena, la nube que cubre a Cristo contiene una custodia. Esta se justifica por testimonios de cómo, al decir misa, la custodia en sus manos desprendía resplandor hacia Juan, admirando a los presentes y denotando su santidad (Mss-012738, B.N.).

La otra figura que aparece y solo en la escena más completa (Virgen con Niño, Cristo descubierto y Espíritu Santo) es la de Francisco, testigo asombrado de la visión de su hermano. Señalamos cómo solo sería testigo imposible de su propia visión.

La figura más interesante y sorprendente es la de Cristo cubierto por una nube brillante: ¿en qué testimonios se apoya?, ¿qué significa? Solo hablan de ella las dos listas de imágenes mencionadas, de la mano de Alonso de la Madre de Dios. La excepción es, en el mismo manuscrito, el testimonio de fray Martín de San Joseph que habla de «un Christo crucificado hasta los hombros cubierto rostros y braços como con una nube» (Mss 012738, B. N., p. 454); pero dice conocer la «Sentencia de calificación de un continuo y extraordinario milagro», de Vigil (Mss-012738-024, pp.1201-1216, B.N.), 1615, y su descripción es fiel a los grabados que aquí se incluyen. Por el contrario, tal tipología de Cristo que no incluyó su hermano Francisco, tampoco habría sido citada por Vigil, ni en dicho manuscrito ni en el impreso.³²

El impreso tiene una introducción que hace el P. General José de Jesús María; ahí cuenta la historia de la reliquia y de las escogidas apariciones, incluyendo a Francisco. Él mismo dice haber visto «al venerable padre y el Christo y la palomica» y, en otra ocasión, con la Virgen y el Niño, como lo ven «los mas»; y lo mismo vio su secretario Diego de S. José. Pero, además, añade el importante testimonio del pintor Pedro de Soria: «Christo en la cruz desde los brazos abaxo, cubierto lo demas del rostro con un resplandor o nube clara que se ve en la parte superior»;³³ por ello se le encargó que pintase su visión. Recordemos que así se hizo la primera pintura, de la que se habrían hecho copias, y probablemente esta es la descripción más temprana de Cristo entre nubes, inicio de una iconografía, guiada por el P. General, José de Jesús María y por Alonso de la Madre de Dios; como hemos visto, ambos textos, manuscrito e impreso, incluyen las imágenes grabadas de este Cristo oculto.

Buscamos referencias a tal tipología de Cristo en las biografías³⁴ de Juan, todas de manos carmelitas y posteriores a la calificación del milagro de la reliquia en 1615 y, por tanto, influenciadas por sus textos e imágenes. Curiosamente, la primera biografía es la que va incluida en la de su hermano Francisco, escrita por Velasco.³⁵ Aquí se relatan las visiones de Francisco: Juan con hábitos y capa del Carmen, a los pies de la Virgen –con la misma capa– y

32. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VIGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro*.

33. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (QUIROGA): *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*, Bruselas: Juan de Meerbeeck, 1628, s.p.

34. Sobre el género hagiográfico en los siglos XVI y XVII en España, y su papel en la construcción de las figuras de los santos, ver: TEÓFANES EGIDO: «Claves históricas para la comprensión de san Juan de la Cruz».

35. JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*, Valladolid: Juan Godínez de Milles, 1616. (1ª ed: 1616; 2ª ed: 1617; 3ª ed: 1624).

el Niño Jesús en sus brazos; y, a partir de un día, el propio Francisco.³⁶ Una vez muerto, siguen viéndose las «quatro personas», las mencionadas, aunque hay quien ve también al Espíritu Santo, Sta. Teresa y Cristo (en la cruz, como *Ecce Homo*, atado a la columna o en la Oración del Huerto), «como por una información consta, que se hizo el año 1615 ante el [...] Vicario General de Medina y su tierra, a petición de nuestros padres descalços carmelitas».³⁷ En ningún momento se menciona al crucificado envuelto en la nube. El mismo Velasco incluye su propia visión.³⁸ Añade que vieron la reliquia el General José de Jesús María y su secretario, Diego de San José, pero no dice qué. No obstante, dicho secretario, para «que las maravillas de Dios saliessen a luz [...] con licencia y bendición de dicho Padre General [...] sacó en estampa estas figuras que se ven en el relicario» que habrían dado lugar a tres estampas distintas,³⁹ reflejo de las tres visiones seleccionadas. Por ello incluimos a Fray Diego de San José en la primitiva elaboración de las imágenes y en la autoría (quizás solo intelectual) del grabado anónimo (Fig. 2) del manuscrito del proceso (Mss- 012738- 001, p. 7, B. N.).

En el año 1618 nos encontramos con dos breves biografías. Una es la de José de Jesús María (Quiroga)⁴⁰ en la primera publicación de la obra literaria de S. Juan (Alcalá, 1618, reimpresso en Barcelona en 1619): *Obras espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios*. Tal publicación se hace a instancia del P. General José de Jesús María (Martínez Medina),⁴¹ quien firma la dedicatoria. Al ser posterior al impreso de la proclamación milagrosa de las apariciones, Quiroga repite lo ahí descrito con un impersonal «se ven». Incluye la mención al Cristo oculto:

36. Como señala Velasco en la edición de 1617, Francisco se ve de dos formas: «Antes no se vía mas de la cabeça y ahora se ve todo el cuerpo, que esta de rodillas delante de la Virgen santissima». En el primer caso, aparecía detrás de su hermano Juan, en el lado derecho (JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*. Edición de Ana Díaz Medina, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992, p. 17)

37. JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*, 1992, p. 183.

38. Díaz Medina, al presentar la edición de 1616, recoge que, en la de 1617, Velasco añade al margen: «Lo que ve el autor: A mí se me muestra un religioso del Carmen como hermitaño y sin capa, entre unos riscos, metido en una cueva, haciendo penitencia, en oracion, como arrobado... en cosa tan pequeña... se distinguen los ojos y barbas, largas y rubias, y las demás facciones del rostro, como se pudiera ver en una pintura grande. Tambien se muestra una Paloma blanca, tendidas las alas, y los ojos, pico y pies con distinción» (JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*, 1992, p:183).

39. Velasco añade: «Tres diferencias de estampas destas andan inxeridas en la información que se ha dicho, de la qual se han sacado y impresso muchos traslados que andan repartidos por muchas partes de España y por otros Reynos. Esta buena obra y virtuoso trabajo se debe a este religioso padre, porque no quedasen en tinieblas cosas tan raras y admirables» (JOSÉ DE VELASCO: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*, 1992, p.187)

40. *Obras espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios. Por el venerable P. F. Juan de la Cruz [...] Con una resunta de la Vida del Autor y unos discursos por el P. F. Diego de Jesús [...] Impreso en Alcalá por la Viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta. Anno de MDCXVIII.* (En 1619 se hace una reimpresión en Barcelona, por Sebastian Cormellas). La «resunta» lleva el título *Relación sumaria del Autor deste libro, de su vida y virtudes*, y es de Quiroga, aunque sale anónima. (FORTUNATO ANTOLÍN: *José de Jesús María (Quiroga)*, pp. 22 y 127).

41. FORTUNATO ANTOLÍN: *José de Jesús María (Quiroga)*, 1991, pp. 21.

Christo [...] crucificado, ya entero todo el cuerpo, ya metido el rostro en una nube: y la Virgen [...] con el Abito del Carmen y el Niño Jesus en los braços que estiende una mano hazia el mismo Venerable Padre, el qual se ve con su abito como puesto de rodillas, y su hermano Francisco de Yepes a un lado; el Espiritu Santo en forma de paloma, y una Custodia del Santissimo Sacramento.⁴²

La otra biografía de 1618 es de Jerónimo de San José (Ezquerro de Roza), autor de las biografías tercera y sexta. Esta de 1618 forma parte de otra impresión de la obra literaria de Juan⁴³ que no se realiza hasta 1629⁴⁴ y 1672,⁴⁵ ambas en Madrid. La biografía, *Dibuxo del Venerable Varón Fray Ivan de la Cruz*, no tiene ninguna mención a Cristo oculto; son apariciones de

Christo Señor Nuestro, de su Madre Santissima, del Espiritu Santo en figura de Paloma, del Santissimo Sacramento, de los Ángeles y Serafines y de innumerables Santos [...] del mismo Venerable fray Juan arrodillado ante Christo N. S. y la Sacratissima Virgen su Madre.⁴⁶

Pero existe un volumen facticio en la Biblioteca Nacional (Ms 6632) donde se incluye el texto impreso del *Dibuxo* (Madrid, Viuda de Pedro de Madrigal, 1629) junto a manuscritos sobre Juan, del mismo autor y época. Y entre ellos aparece un grabado de K. Knyf⁴⁷ (quien firma *feci*, es decir, pintó y grabó) (Fig. 6), sin fecha, donde imita, en inferior calidad, los tres óvalos conocidos, incluyendo a Cristo oculto. Su originalidad radica en identificar con el nombre a Juan y su hermano, y en dos cartelas que incluyen citas bíblicas alusivas,⁴⁸ cuya rareza requiere un mentor que pudo ser Fray Jerónimo. Añade el escudo

42. JUAN DE LA CRUZ: *Obras Espirituales que encaminan una alma a la perfecta unión con Dios*. Barcelona: Sebastián Cormellas, 1619.

43. *Obras espirituales del Venerable y Místico Doctor Fray Juan de la Cruz, Primer Descalço y Padre de la Reforma de nuestra Señora del Carmen*. Sobre las primeras publicaciones de la obra literaria de S. Juan: ELOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN: «Primeras ediciones del Cántico Espiritual», 1967, pp. 3-48.

44. FORTUNATO ANTOLÍN, *José de Jesús María (Quiroga)*, 1991, pp. 83

45. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Bernardo de Villa Diego, 1672. A costa de la Viuda de Juan de Valdés. Aquí se incluye el *Dibuxo* de Jerónimo de S. José, y los *Apuntamientos* de Diego de Jesús.

46. JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: «Dibuxo del venerable varón Fray Juan de la Cruz», en JUAN DE LA CRUZ, *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1672, p. 36.

47. Knyf es un grabador «posiblemente holandés que trabaja en Madrid y colabora con Popma y otros flamencos» (BLANCA GARCÍA VEGA: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid: Diputación Provincial, I y II, 1984, p. 90). Precisamente Popma hace el grabado de S. Juan de la Cruz frente al Cristo del milagro de Segovia, para el libro *Dibuxo del venerable varón*, de Jerónimo de S. José, Madrid, Francisco Martínez, 1629.

48. *Ut et vita Iesu manifestetur in carne nra. mortali* («Para que la vida de Jesús se manifieste también en nuestra carne mortal»), 2, Corintios 4, 11; *Quam multipliciter tibi cara mea* («De muchas maneras mi carne [te necesita] a ti»), Salmo 62, 2 (Vulgata).

carmelita reformado y una inscripción que explica el carácter milagroso de las visiones.



Fig. 6. Grabado de K. Knyf, en *Dibuxo del Venerable Varón Fray Ivan de la Cruz*, 1629

Jerónimo de San Joseph es también autor de la que sería la sexta biografía, con un texto de 1641. Aquí sí se habla de Cristo en la cruz cubierto por la nube: realmente, lo que hace es describir los grabados que conocemos junto con imágenes de las listas de Alonso de la Madre de Dios. A la visión de Francisco:

Vio en el mismo pedacito de carne a la Virgen Sacratissima nuestra Señora vestida con el habito del Carmen, con el niño Jesus en sus braços, echado el bracito izquierdo sobre el cuello de su Madre, estendiendo el cuerpecito, y el otro brazo hasta que llegava a poner la mano derecha sobre la cabeça de nuestro Venerable Padre.

Añade las de otras personas:

Unos vian en ella a Cristo nuestro Redentor crucificado: otros al niño Jesus en los braços de su Santissima Madre: otros al Venerable Padre hincado de rodillas delante de un Crucifixo, cubierto el rostro con una nube y lo demas del cuerpo descubierto [...] Cristo [...] se muestra tambien de muchas maneras [...] como niño en los braços de su Santissima Madre [...] desnudito en los braços del Venerable Padre, que hincado de rodillas le esta besando los preciosos pies [...] sentado el Niño en una nube, con una corona de oro en la mano que se la va a poner en la cabeça al Venerable Varon [...] sentado el Niño en el brazo izquierdo del Venerable Padre, y el con el derecho abraçando al precioso Niño [...] Aparece assimismo [...] la Imagen de nuestro Salvador, de la edad que era [...] quando murio [...] muy hermoso y resplandeciente [...] [o] en diferentes passos de su Sagrada Passion[...] Otras veces se ven muchos Angeles [...] un Serafin.⁴⁹

De cronología anterior, la cuarta biografía apareció en Amberes anónima, en 1625. Se atribuye a Alonso de la Madre de Dios (Martínez, el Asturicense), gran protagonista de la causa de Juan en la que «fue postulador en casi todos los procesos de las Informaciones *in genere* (1614-1618)»;⁵⁰ recordemos su autoría en las listas de las visiones en la reliquia de Francisco. En esta vida⁵¹ y

49. JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: *Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1641, pp. 896-898. Esta biografía se incluye, resumida, en dos ediciones de la obra literaria de S. Juan, en el s. XVIII, antes y después de su canonización: *Obras espirituales que encaminan a una alma a la mas perfecta union con Dios, en transformacion de amor. Por el Extatico, y Sublime Doctor Mystico, el Beato Padre San Juan de la Cruz, [...] En Sevilla, por Francisco de Leejdael [...]] 1703*. Esta obra va muy ilustrada con grabados de Matías de Arteaga y Juan Pérez. El grabado que representa las apariciones en la reliquia reproduce la escena en la que aparecen todos los personajes, con Cristo sin cubrir y Francisco. La siguiente obra a la que me refiero, de idéntico nombre, se imprime «En Pamplona: Por Pasqual Ibañez Impresor, año de 1774».

50. FORTUNATO ANTOLÍN: *José de Jesús María (Quiroga)*, 1991, pp. 50.

51. *Summa de la vida y milagros del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz primer Descalzo de la reforma de nuestra Señora del Carmen, sacada de las informaciones que se an hecho para su Canonizacion. En Amberes. En casa de Pedro y Juan Belleros. MDCXXV.*

sobre dichas visiones, aunque, como señala, bebe de las informaciones de la causa y de los grabados de esta, no incluye ni a Francisco ni a Cristo oculto:

Las Tres personas de la santissima Trinidad [...] juntas [...] [o] separadas [...] la santissima cruz [...] la corona de espinas [...] los clavos [...] las cinco llagas [...] la Virgen [...] con Niño el qual estendiendo la mano derecha sobre la cabeça del santo Padre parece le esta como acariciando [...] [y a la Virgen] que con sus manos le esta [...] trabando la capa por la parte superior [...] Angeles, Cherubines [...] Profetas, Apostoles y otros santos.⁵²

Según Antolín, entre 1629 y 1631 se completaría el manuscrito de la vida de Juan, del mismo Alonso, ahora extensa; habría permanecido así (Ms. 13.460 de la Biblioteca Nacional) hasta la edición que hace Antolín en 1989.⁵³ Tal manuscrito, *Vida, Virtudes i Milagros del Sancto padre Fray Ioan dela Cruz, Maestro i Padre dela reforma dela Orden delos descalzos de nra señora del Monte Carmelo*, incluye un magnífico grabado rectangular (Fig. 7), muy parecido al óvalo de la escena de Juan, Virgen, Niño, Espíritu Santo y Cristo descubierto, pero sin el hermano, en coherencia con lo descrito en la *Summa de la vida*. Va firmado con *C. de Mallery excudit*,⁵⁴ lo que evidencia la relación con Amberes, origen y residencia de este grabador que aquí también sería editor de la estampa. En el texto, Alonso describe las visiones tenidas en las reliquias desde el momento originario:

Mirando el venerable Francisco la carne de su hermano, viole en ella tan al natural [...] de rodillas con las manos puestas ante la Virgen [...] vestida del hábito y manto de Carmelita, de rodillas sobre una nube con el Niño Jesús vestido en los brazos, el cual abrazando con el bracito izquierdo el cuello de su Madre y alargando el cuerpo y bracito derecho ponía sus manos sobre la cabeza del santo padre fray Juan.

52. *Summa de la vida y milagros*, 1625, pp. 48-50.

53. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (Martínez): *Vida, virtudes y milagros del Santo Padre Fray Juan de la Cruz Maestro y Padre de la Reforma de la Orden de los Descalzos de Nuestra Señora del Monte Carmelo*, Edición de Fortunato Antolín, Madrid: Ed. Espiritualidad, 1989.

54. Karel van Mallery (Amberes, 1571 – ca. 1635), famoso y prolífico grabador; muchos de sus trabajos se vinculan a ámbitos jesuíticos.

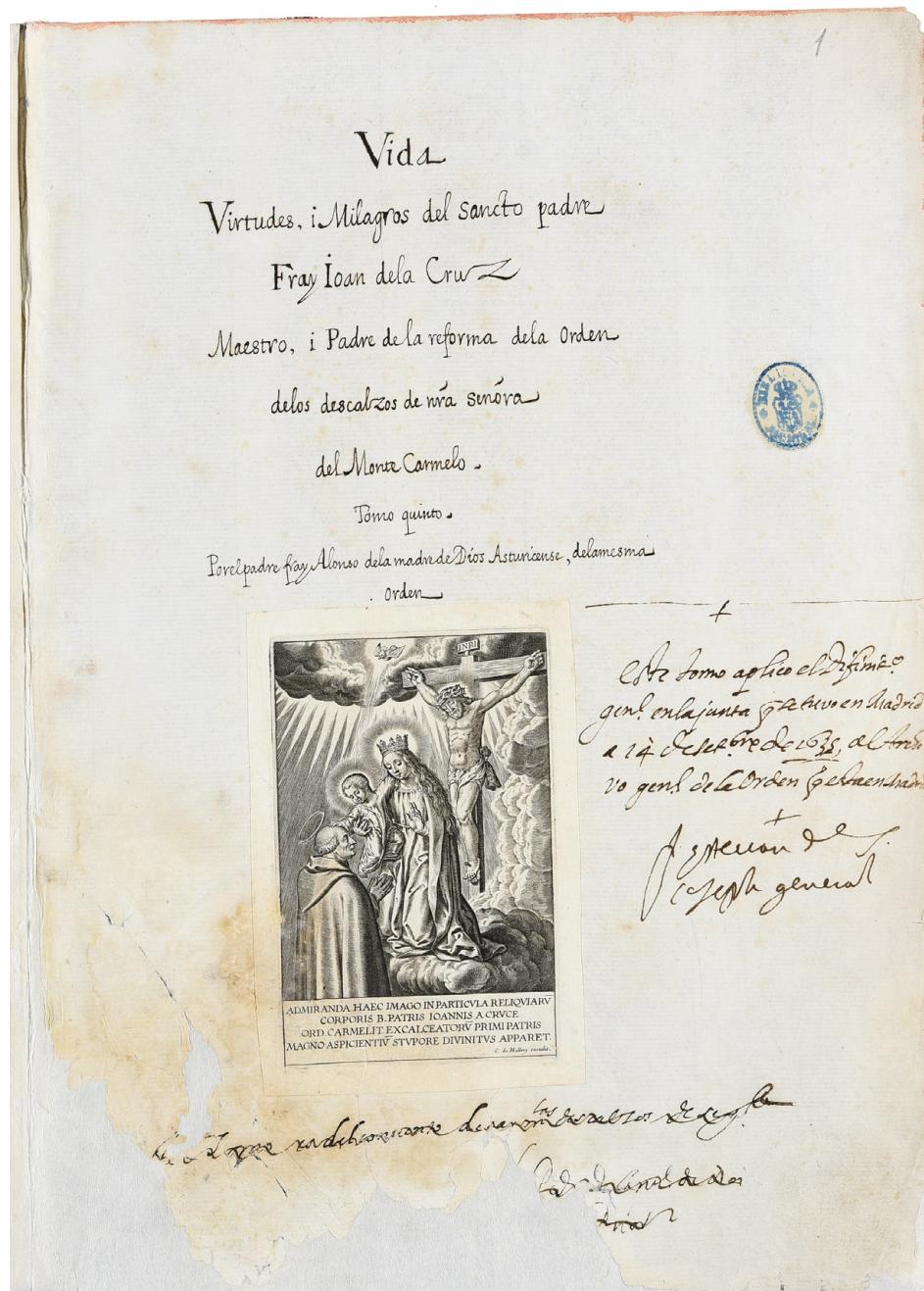


Fig. 7. Grabado de C. de Mallery, *Vida, Virtudes i Milagros del Sancto padre Fray Ioan dela Cruz*, Ms. 13.460 de la Biblioteca Nacional

Y añade distintas visiones de otras personas, nunca de él mismo; así, incluye la del «santo de rodillas ante Cristo nuestro Señor crucificado, cubierto desde el pecho arriba con una nube, mostrando los brazos y desde el pecho abajo descubierto».⁵⁵ Observemos el lógico parecido de estas descripciones con las que codifica el propio Alonso, en las listas referidas (Mss-012738-014 y -023, B.N., pp. 667 y 1170), hechas para el informe sobre las reliquias, en el proceso incoado para la beatificación. Significativamente, Alonso añade: «Y esto veían muchos. Otros veían otras cosas tales y muchos y los más, no veían cosa alguna».⁵⁶ Finaliza poniendo la siguiente reflexión en boca de un jesuita, testigo de las visiones; estas no habrían sido:

ociosas sino que cada una de ellas tenía sobre la apariencia que se veía una significación espiritual de misterio secreto y escondido, el cual descubriría Nuestro Señor a los que con intención sencilla miran las obras de Dios y veneran en ellas la profundidad de su sabiduría y no intentan medirla con su corto juicio.⁵⁷

Así Alonso advierte a posibles críticos y señala el carácter metafórico «a lo divino», de las mismas.

Observaciones semejantes vemos en la quinta biografía, de José de Jesús María (Quiroga). Fue publicada sin los permisos requeridos en Bruselas, 1628, lo que le causó problemas. Aquí se da una lista de las figuras aparecidas en la reliquia, citando las de la visión de Francisco (Juan arrodillado y orante ante la Virgen con el Niño, esta y el santo con el hábito del Carmen), a las que añade otras: una custodia, Francisco, S. José, Sta. Teresa y Cristo. Este, «unas veces era con su cruz, en figura entera y otras sin cruz y cubierta con una nube la cabeza y los brazos, y en cima de la nube el Espíritu Santo en forma de paloma echando rayos; y esta segunda ymagen del Christo era mas ordinaria».⁵⁸ Es evidente la referencia a los grabados conocidos, en especial al describir a Cristo envuelto en la nube, donde la cruz apenas se dibuja; y el interés por afirmar la abundancia de esta fórmula. Recoge también los casos de apariciones en otras reliquias que constan entre los tes-

55. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (Martínez): *Vida, virtudes y milagros del Santo Padre Fray Juan de la Cruz*, 1989, p. 606.

56. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (Martínez): *Vida, virtudes y milagros del Santo Padre Fray Juan de la Cruz*, 1989, p. 606.

57. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (Martínez): *Vida, virtudes y milagros del Santo Padre Fray Juan de la Cruz*, 1989, p. 606.

58. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (QUIROGA): *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*, 1628, p. 973. De este libro se hace una reimpresión con mínimas variaciones y otro título, más tarde, para apoyar su canonización: *Hechos heroicos de la portentosa vida y virtudes de N. [...] Padre S. Juan de la Cruz [...] Doctrina acreditada con obras, que de la divina contemplación delineo su pluma. [...] declara [...] F. Joseph de Jesus María, Historiador primero del Carmen Reformado [...] les ofrezco el R. P. Fr. Juan de la Resurrección, [...] Con privilegio en Málaga: En la Imprenta de Juan Vazquez Piedrola, Impresor y Librero [...] Año de 1717.*

timonios para la canonización: Salvador, *Ecce Homo*, Elías, Juan Bautista, Magdalena, Verónica, serafines... e incluye curiosos casos. Destacamos el de Juan Bautista de Alvarado, de Jaén, cuya visión es conocedora indudable de los grabados vistos y refuerza la imagen del Cristo cubierto –incluida la casi desaparición de la cruz–: vio «un Christo crucificado solo el cuerpo sin ver cruz y mostravase solo desde los pechos hasta los pies [...] desde el pecho arriba (que se entiende cabeça y braços) estava cubierto con una nube sobre la qual vio un Cherubin». Y, como conociendo la importancia del dato, añade: «los pies [...] estaban clavados uno sobre otro».⁵⁹ Tal observación, fiel a dichos grabados, teniendo en cuenta la fecha y la importancia concedida a la imagen, revela cómo algunas supuestas visiones inciden en polémicas iconográficas contemporáneas con opiniones que se legitimarían en el carácter revelador-milagroso de las mismas, algo de lo que el autor del libro no es ajeno.⁶⁰ Otro es el caso de María de la Trinidad, carmelita de Jaén, quien vio «la ymagen de la limpia Concepcion de nuestra Señora con una corona rica en la caveza y debaxo de los pies la luna aunque el manto tirava a blanco»⁶¹ –aludiendo, con este color, al manto del Carmelo descalzo. Y con ambas citas recordamos a Pacheco, definiendo entonces la iconografía de los clavos de los pies de Cristo –cuatro, contra lo defendido por este autor– o de la Inmaculada –de túnica blanca y manto azul, pisando la luna.⁶² Hay que añadir las visiones de Juan con el Niño en brazos y gestos de ternura, recordando santos conocidos de iconografía semejante. Y la insistencia legitimadora en el hábito del Carmen: todo redundando en la consciencia de la importancia de la retórica visual, por estos sutiles definidores de la imagen.

Como Alonso, Quiroga trata de ir más allá de lo formal, e intenta fundamentar teológicamente las apariciones con el referente místico de la filosofía de Pseudo Dionisio Areopagita, con la que se asocia a la de Juan de la Cruz; dice:

Tratando San Dionisio de las figuras y semejanças que proceden de la saviduria divina, significativas de misterios escondidos, dize estas palabras. No estimamos estas formaciones y figuras aparentes, porque ayan sido formadas para solo la vista dellas: sino porque nos son propuestas para significación de secreta e invisible saviduria [...] Asentado [...] que estas ymagines que se representan en la carne de nuestro venerable Padre es obra de la saviduria

59. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (QUIROGA): *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*, 1628, p. 987-988.

60. Nos referimos a la polémica sobre la existencia de tres o cuatro clavos para la crucifixión de Cristo. O a la naciente configuración de la imagen de la Inmaculada Concepción de la que los Carmelitas son defensores desde el principio.

61. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (QUIROGA): *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*, 1628, p. 989.

62. FRANCISCO PACHECO: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simon Faxardo, 1649.

divina [...] avemos de tener por cierto conforme a esta doctrina deste sumo Teologo, que no son figuras ociosas sino que cada una dellas tiene sobre aquella apariencia material que se ve, significación espiritual de misterio secreto».⁶³

Recordemos el texto de Alonso y fijémonos en estas últimas reflexiones; Quiroga, Alonso y el jesuita al que este cita, repiten el mismo argumento y casi con las mismas palabras. La hermenéutica que defienden es la misma, parte incluso de una misma definición que, además de legitimar las apariciones en las reliquias, fundamenta la imagen del Cristo oculto. Tal hermenéutica, como después veremos, deriva de los propios textos sanjuanistas. La importancia del argumento –y sus raíces–, hecho por quienes elaboraron la construcción de tal imagen, es evidente.

Entre las publicaciones de estas biografías tiene lugar la construcción de la capilla funeraria del santo, en Segovia, de la que tenemos descripción de 1627; se destruyó en 1647 a instancias eclesiásticas ya que aún no se le había concedido a Juan el rango de santo y se prohibía su culto.⁶⁴ En el sepulcro-retablo de esta había tres cuadros en torno a la Virgen del Carmen: S. Juan como Doctor de la Iglesia, escribiendo; otro al fallecer y otro con «las apariciones en su carne» (Ms 012738-011, p. 521, B.N.).⁶⁵ Pero no se especifica más; formaron parte del intento de divulgar una iconografía milagrosa para insistir en el éxito de su proceso de beatificación/canonización. Y se vuelve a ellas cuando, tras la beatificación, en 1675, se decora otra vez la capilla. Collar de Cáceres⁶⁶ recoge el dato de Fray Manuel de Santa María (de un manuscrito de 1780) quien señala cómo, entre otras, se pusieron «en la capilla, tres pinturas de “apariciones”», sin proporcionar más detalles.

La séptima biografía es la de Francisco de Santa María (Pulgar de Sandoval), entonces historiador de la orden, en su *Reforma de los Descalzos*, Madrid, 1655, en su segundo tomo (había dedicado el primero, en especial, a Santa Teresa). Habla de las apariciones en la carne, milagro «raro» que cuenta siguiendo, según explica, a Jerónimo de San José. Dice:

Aparecese algunas veces [...] un Fraile Carmelita Descalço, solo, otras

63. JOSÉ DE JESÚS MARÍA (QUIROGA): *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*, 1628, p. 997-998.

64. «Los Decretos de Urbano VIII de 1625 y 1634 [...] prohibían manifestaciones culturales sin el permiso de la Iglesia antes que se hubiese producido la beatificación». (EMILIA MONTANER: «La configuración de una iconografía, 1991, p. 156).

65. Se corresponde a un texto manuscrito que describe la capilla preparada para la recepción de las «Letras remissoriales en orden a la beatificación del venerable y santo de Fray Juan de la Cruz Primer Religioso y Reformador de los Carmelitas Descalços», 1627, en Ms 012738-011, fol. 521, B.N. Jerónimo de S. José describe la capilla de Segovia, incluido su sepulcro con los tres cuadros, estos de forma escueta (JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: *Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1641, pp. 824- 828).

66. FERNANDO COLLAR DE CÁCERES: «En torno a la iconografía de san Juan de la Cruz», 1983, p. 22.

adorando un Christo; otras reverenciando a la Virgen Santissima, que traia su santo Niño en los braços; otras descubiertas todas estas figuras; otras no mas que la mitad, i la otra cubierta de nubes. De suerte que, la multitud de las apariciones, la continuación dellas, la variedad [...] el modo, unas vezes con claridad, otras con confusion, el numero grande de testigos [...] hacen el caso indubitable.

Y añade, refiriéndose a él mismo: «aunque nunca merecimos ver alguna».⁶⁷ Efectivamente, Pulgar ni vio ni comprendió el significado metafórico de la nube, solo aplicable a Cristo; él ya está lejos de los mentores de esta. Observemos el olvido del hermano.

La octava biografía es la de José de Santa Teresa, escrita con motivo de la beatificación de Juan,⁶⁸ en 1675. Aquí solo se dice: «Reliquias con las apariciones maravillosas que en la carne de el Santo se han visto y comprobado. Mas porque esto tiene muchas circunstancias [...] remito al Lector a los Escritores de su vida».⁶⁹

En un manuscrito (B.N. Ms. 012738-027, pp. 1363-1374) que Collar⁷⁰ sitúa como posterior a 1675, un mentor detalla la iconografía a desarrollar en estampas divulgadoras de la vida de Juan, quizás para arquitecturas efímeras callejeras con motivo de su beatificación. El texto, *Pasos que se podran estampar de la vida de nro. sto. Pe. Fr. Juan*, anónimo, describe, en la última escena, la 24, la aparición en la carne: Juan, la Virgen con el Niño que le acaricia la cabeza, Cristo en la cruz, el Espíritu Santo como paloma y una custodia (B. N. Ms 012738-027, pp. 1372-1397). Ya no aparece Francisco ni Cristo oculto: si la insistencia en la reproducción de estas apariciones subraya el carácter milagroso, ya conocido y, por tanto, identificador de Juan, la iconografía concreta de la nube es compleja y no útil en una imagen de signo popular. De ahí su progresivo abandono. Y lo mismo sucede con la imagen del hermano: definitivamente, es la visión de Juan, no de Francisco.

La última biografía de la que hablaremos es la que se publica en 1728, de otro Alonso de la Madre de Dios, con motivo de la canonización (27 de diciembre de 1726).⁷¹ Este Alonso, aunque homónimo, es ya un siglo posterior

67. FRANCISCO DE SANTA MARÍA (Pulgar de Sandoval): *Reforma de los Descalzos*, 1655, p. 579.

68. Con motivo de la beatificación se publican otras biografías: la de fray Pedro de Andrés, en Aix, 1675; fray Marcos de San Francisco en Lovaina, 1675; fray Gaspar de la Anunciación en Bruselas, 1678; y la del Obispo don Fernando Correa de la Cerda, en Lisboa, 1680. (FERNANDO COLLAR DE CÁCERES: «En torno a la iconografía de san Juan de la Cruz», 1983, pp. 19-20).

69. JOSÉ DE SANTA TERESA: *Resunta de la vida de N. Bienaventurado P. San Juan de la Cruz*, Madrid: Bernardo de Villa- Diego, 1675, p. 131.

70. FERNANDO COLLAR DE CÁCERES: «En torno a la iconografía de san Juan de la Cruz», 1983, p. 33.

71. Este autor, Alonso de la Madre de Dios, homónimo del que hemos hablado (muerto en 1635), lo es también de la descripción de las celebraciones realizadas en Madrid por la canonización: ALONSO DE LA MADRE DE DIOS: *La Exaltacion del amador de la Cruz. Descripcion historica de los festivos cultos y obsequios aplausos [...] a la solemne Canonizacion de [...] San Juan de la Cruz*, Madrid: Imprenta de Joseph Gonzalez, 1729.

al que conocemos; para entonces, sobre las visiones en la carne solo dice:

En la carne inanimada de Juan se han visto repetidas veces ya Jesus, espejo sin mancilla: ya Maria, Madre de pureza: ya Elias, zelador de la divina honra: ya Teresa, desempeño de la gracia: ya el mismo Juan todo vestido de gloria: y ya el sagrado leño de la Cruz, pauta de sus finezas y compendio de sus maravillas. Que serán los triunfos de su alma, quando muestra el poder divino tantos prodigios en su cuerpo?⁷²

Más nos interesa cómo ensalza la enseñanza espiritual de Juan:

La fee luz indefectible, que dirige mas seguros a los que se cautivan mas ciegos, logró siempre en nuestro Juan los quilates mas realzados. Assentia a los mas arcanos mysterios tan sin zozobra, como si claramente los viera: mejor diré, que los velos con que la fe los manifiesta sagradamente ocultos, parecian mas evidencia para Juan, que si los registraran sus ojos. Contemplando siempre entre obscuros velos a la Magestad infinita, para no cegar en los golfos de la claridad inmensa [...] este entendimiento iluminado [...] tanto mas altamente entendia, y explicaba los arcanos de la Trinidad beatifica, quanto se consagraba a la fee con sumission mas ciega. Este es el modo de investigar tan elevada grandeza, sin quedar oprimido del peso de la divina Gloria; que eleva la fee ciega a el seguro conocimiento.⁷³

Este segundo Alonso, como el promotor de la causa sanjuanista, al apoyarse en las evocaciones icónicas de la fe ciega, los velos que ocultan y manifiestan lo sagrado, deducidas de la mística de Juan y para hablar de ella, es fiel traductor de lo que habría impulsado la creación formal de Cristo oculto entre tales luminosas nubes; un siglo después, la enseñanza y la interpretación acorde con tal fórmula icónica, sigue en él, correcta, aunque la imagen como tal, ya no es frecuente.

Curiosamente, en 1748 se traducirá ese contenido en una edición veneciana de la obra literaria de Juan,⁷⁴ ilustrada por F. Zugni, dibujante, y F. Zucchi, grabador. En el grabado de *La Noche Oscura*, el alma (mujer joven y alada) sube a la cumbre del monte donde la recibe Jesús, sobre una nube y cubriéndose el rostro (Fig. 8), en una iconografía derivada del mismo concepto.

72. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS. *La Exaltacion del amador de la Cruz*, 1729.

73. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS. *La Exaltacion del amador de la Cruz*, 1729, p. 37.

74. *Opere di san Giovanni della Croce Primo Carmelitano Scalzo [...] con la vita del santo [...] Tomo secondo, In Venezia MDCCXLVIII Presso angelo Geremia [...] Impresso nella Stamperia di Stefano Orlandini*, p.182 Agradezco la localización de esta obra a Mercedes Ramírez Íñiguez de la Torre, bibliotecaria de la Pública de Albacete.

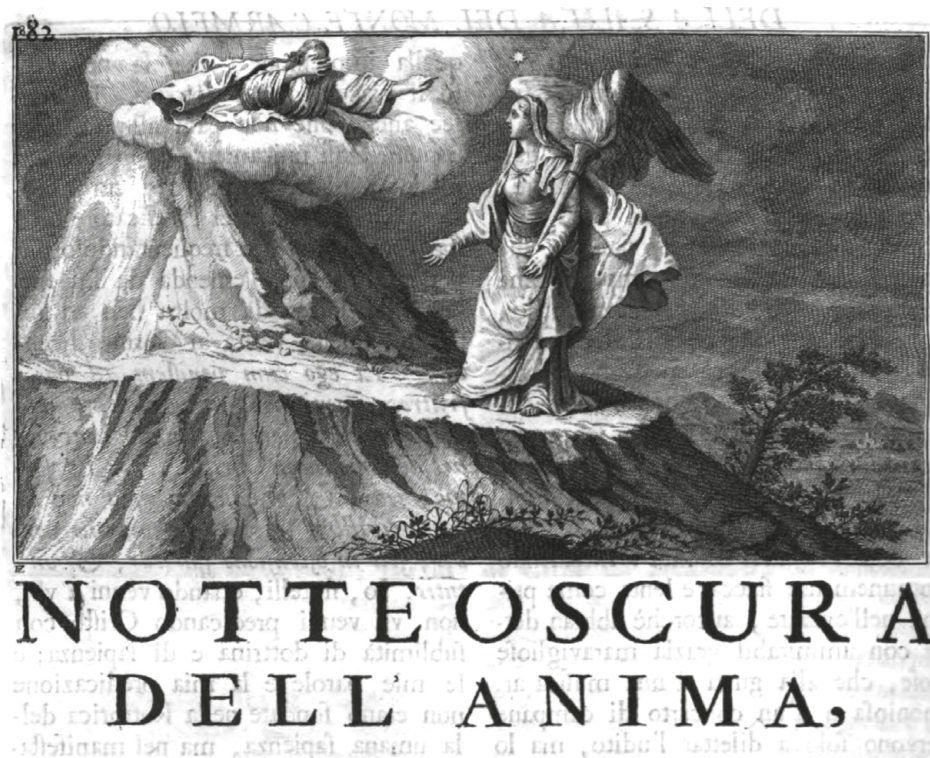


Fig. 8. F. Zugni, dibujante, y F. Zucchi, grabador, en *Opere di san Giovanni della Croce Primo Carmelitano Scalzo*, 1748, Venecia, p.182

En cuanto a la imagen, el propio Juan («Subida del Monte Carmelo», Libro Segundo, capítulos VIII y IX) habría dicho:

Todo lo que la imaginación puede imaginar y el Entendimiento entender en esta vida, no es ni puede ser medio próximo para la unión de Dios [...] No tiene el Entendimiento disposición ni capacidad en la carcel del cuerpo, para recibir noticia clara de Dios [...] Por esso dixo Dios a Moysen [...] “No me verá hombre que pueda quedar vivo” [...] Y de Elias [...] se dize que en el monte se cubrió el rostro en la presencia de Dios, que significa cegar el Entendimiento [...] Porque todo lo que puede entender el Entendimiento, gustar la voluntad y fabricar la imaginacion es muy dissimil y desproporcionado [...] a Dios. Lo qual [...] dio a entender [...] el Profeta Isaias, diziendo: [...] «A que cosa aveis podido hazer semejante a Dios? O que imagen le hareis que se le parezca?».

Esto, podría traducirse en un rechazo de la imagen para la práctica contemplativa;⁷⁵ además, el entendimiento, para llegar a Dios,

Antes ha de ir no entendiendo [...] y antes cegandose y poniendose en tiniebla [...] Y de aquí es que a la Contemplacion por la qual el Entendimiento se ilustra de Dios, llaman Teologia Mistica que quiere dezir: sabiduria de Dios secreta [...] La Fé [...] sola es el proximo y proporcionado medio para que el alma se una con Dios [...] Ha de ser el Entendimiento ciego y a escuras, solo en Fé, porque debaxo desta tiniebla se junta con Dios el Entendimiento y debaxo della está Dios escondido [...] Tambien a Moysen en el monte se le aparecia en tiniebla, en que estava Dios encubierto. Y toda las vezes que Dios se comunicava [...] parecia en tiniebla.⁷⁶

En «La noche oscura» dice:

Quanto las cosas divinas son en sí mas claras y manifiestas, tanto más son al alma obscuras y ocultas naturalmente. Assí como de la luz quanto más clara es [...] y quanto el sol se mira más de llano, más tinieblas causa en la Potencia visiva y la priva, excediendola por su flaqueza. De donde, quando esta divina luz de Contemplación embiste en el alma que aún no está ilustrada totalmente, le haze tinieblas espirituales, porque no solamente la excede, sino también la obscurece y priva el modo de su inteligencia natural [...] San Dionisio y otros Místicos Teólogos llaman a esta contemplación infusa rayo de tiniebla.⁷⁷

Y en «La llama» dice:

Dios es incomprehensible y excede al Entendimiento. Y assi quanto mas va, mas se ha de ir alexando de sí mesmo, caminando en Fe, creyendo y no viendo: y assi a Dios mas se llega no entendiendo, que entendiendo.⁷⁸

75. Según Thompson (COLIN P. THOMPSON: «El mundo metafórico de San Juan», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Volumen I, 1993, p. 87): «San Juan toma un cariz claramente erasmista [...] en su actitud hacia las imágenes, subrayando [...] que una internalización del significado de la imagen es mucho más importante que su apariencia externa; que el Cristo crucificado debe convertirse en una imagen viva dentro del alma». Y en palabras de Stoichita (VÍCTOR I. STOICHITA: *El ojo místico*, 1995, p. 59): S. Juan «desecha las imágenes del ejercicio contemplativo».

76. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, pp. 99-102.

77. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, pp. 328. (YSABEL DE ANDÍA: «San Juan de la Cruz y la “Teología Mística de San Dionisio”», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Vol. III, 1993, p. 108) compara y relaciona el «rayo de tiniebla» de Pseudo Dionisio con la divina luz de S. Juan. En el comentario de este a su verso «A oscuras y segura», Andía señala «la necesidad de esta oscuridad para que el alma pueda ser movida por Dios, lejos de todo lo que no sea Este, y llevada a la unión amorosa con Él».

78. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, pp. 99-563. En este sentido y contraponiendo dos formas de afrontar la fe, Sánchez Lora (JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LORA: *El diseño de la santidad: la desfiguración de San Juan de la Cruz*, Huelva: Biblioteca Montañana Universidad de Huelva, 2004, p. 104), dice: «la mística y la escolástica son ámbitos diferentes [...] Son las dos formas o corrientes de la teología cristiana que ya vemos enfrentadas desde el siglo IV: de un lado la teología afirmativa, especula-

En palabras de L. López-Baralt,⁷⁹ «San Juan castiga nuestro entendimiento y prefiere dejar a Dios sugerido antes que explicitado».

En las cartas que escribe a sus fieles, Juan insiste en que Dios ayuda al alma cuando le oscurece las potencias para no pecar; se debe perseguir «solo vivir en fe oscura y verdadera» (Mss-012738- 022, B. N., p. 1091). Y en sus poesías, las que, como él mismo explica en la «Subida del Monte Carmelo» suponen los distintos pasos del alma en su ascesis por las tres vías de la teología mística (purgativa, iluminativa y unitiva), insiste en ese concepto de la oscuridad, como paso previo a la divina comunicación de la trascendencia. Crisógono de Jesús Sacramentado⁸⁰ apunta: «Las sombras, las noches oscuras son el medio; el fin es la luz». Y Ricard⁸¹ señala:

Por fe creemos en el misterio de la Trinidad, por fe aceptamos el otro misterio de la presencia de Cristo en la Eucaristía. Fe oscura y luminosa: *Lux in tenebris lucet*, “ya lo veo, aunque de noche” [...] La revelación es luz, pero nos propone misterios que rebasan la naturaleza y la razón, y por ello la fe es oscura y luminosa al mismo tiempo».

Así se deja ver en el poema «Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por Fé»:

Qué bien sé yo la fuente que mana y corre/ aunque es de noche/ Aquella eterna fuente que está escondida/ Que bien sé yo do tiene su manida [...] Su claridad nunca es escurecida/ y sé que toda luz della es venida/ aunque es de noche.⁸²

O en el denominado «Coplas hechas por nuestro Venerable Padre Fray Juan de la Cruz en un extasi de alta contemplacion»:

Entreme donde no supe/ y quedeme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo/ Yo no supe donde estaba/ pero, cuando allí me vi [...] grandes cosas entendi [...] El que allí llega de vero/ de si mismo desfallece/ cuanto sabía primero / mucho bajo le parece [...] Quanto más alto se sube/ tanto menos se entendia/ que es

tiva y racionalista, que alcanza su mejor definición con Santo Tomás; de otro la teología apofática, negativa, defendida ya en el siglo IV por Gregorio de Nisa [...] y en el siglo V por S. Dionisio y S. Agustín, de corte neoplatónico, y que culmina en la modernidad con San Juan de la Cruz y la noche oscura de los sentidos, el Dios escondido que escapa a la razón y a la imaginación por inefable, al que solo se puede llegar por la unión de amor, fe y esperanza, que reemplazan a la voluntad, el entendimiento y la memoria».

79. LUCE LÓPEZ-BARAL: «El Cántico Espiritual” o el jubileo de la unión transformante», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Vol. I, 1993, pp. 194.

80. CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO: «Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz», *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 25, 1942, pp. 362.

81. ROBERT RICARD: *Estudios de literatura religiosa española*. Madrid: Gredos, 1964, p. 179.

82. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, s.p.

la tenebrosa nube/ que a la noche esclarecía [...] Y si lo quereis oír,/ consiste esta suma ciencia/ en un subido sentir / de la divinal esencia/ es obra de su clemencia/ hacer quedar no entendiendo,/ toda ciencia trascendiendo.⁸³

O, finalmente, en «Subida del Monte Carmelo», las:

Canciones en que canta el Alma la dichosa ventura que tuvo en pasar por la Obscura Noche de la Fé en desnudez y purgacion suya a la union de el Amado»: «En una noche oscura,/ Con ansias en amores inflamada [...] Salí sin ser notada [...] A oscuras y segura,/ por la secreta escala disfrazada, [...] O noche que guiaste!/ O noche amable más que el alborada!/ O noche que juntaste/ Amado con Amada, / Amada en el Amado transformada!⁸⁴

En consecuencia, vemos a Juan creador de metáforas como la de la «oscuridad», la «noche», la «tiniebla» y el «rayo de tiniebla», que podemos interpretar por nube luminosa.⁸⁵ Ahí traduce su relación con la mística de Pseudo Dionisio Areopagita ya que, según este, Dios es el mismo foco luminoso, al que se llega desde la oscuridad. El concepto de la oscuridad se une al de la nube, y la nube revela lo divino, detrás de ella está la luz. En *Éxodo 13, 21*, es la nube luminosa la que guía a los israelitas por el desierto:

En la Biblia, las nubes son los instrumentos de la Revelación. Muestran y ocultan a la vez, asumiendo así su estatus de límite en relación con lo visible [...] Para Juan de la Cruz, la nube es lo concreto de la visión, lo visible palpable en el límite de lo sacro [...] inútil barrera entre lo místico y lo divino.⁸⁶

A sus metáforas, muy visuales, Juan otorga un sentido «a lo divino», como explica en su reflexión para «Canciones entre el alma y Christo, su Esposo»; dice:

Sería ignorancia pensar que los dichos de amor de Dios y inteligencia Mística [...] con alguna manera de palabras se puedan bien explicar [...] porque quien podrá escribir lo que a las almas amorosas donde él [el Espíritu del Señor] mora haze entender? Y quien podrá manifestar con palabras lo que las haze sentir? [...] Que esta es la causa porque con figuras o comparaciones o semejanzas grandes, rebossan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misteriosos que con razones lo declaran. Las cuales

83. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, s.p

84. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, pp. 37-38.

85 «Los teólogos tratan de aprisionar en fórmulas escolásticas lo que los místicos experimentan y describen por imágenes, comparaciones y semejanzas» (MELQUIADES A. MARTÍN: «En torno a los procesos de clarificación en la mística española», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Vol. II, 1993, p. 480).

86. VÍCTOR I. STOICHITA: *El ojo místico*, 1995, p. 81.

semejanças, no leidas con la sencillez del espíritu de amor y inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates, que dichos puestos en razón, según es de ver en los Divinos Cantares de Salomon, y en otros libros de la Escritura divina, donde no queriendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido, por terminos vulgares y usados, habla misterios en estrañas figuras y semejanças.⁸⁷

De esta manera, el mismo Juan pone las bases para la construcción de la imagen del Cristo envuelto en la nube, pero una nube brillante, luminosa, reveladora de la divinidad:⁸⁸ es el camino de la «fe oscura». Así mismo, el rechazo del entendimiento y la valoración de la fe tendría su reflejo en los ojos cerrados –o el olvido de los sentidos– con que se representa a Juan en las escenas en las que intuiría, dentro de sí, a Cristo oculto, plasmación de la imposible imagen de lo divino. El mismo Juan, en «Subida del Monte Carmelo» (libro III, capítulos 34 y 36), había dicho:

La persona devota en lo invisible principalmente pone su devocion y pocas imágenes ha menester y de pocas usa [...] Ni en esas de que usa tiene assido el coraçon; y assi si se las quitan, se pena mas poco: porque la viva Imagen busca dentro de si, que es Cristo crucificado [...] Tenga por cierto el alma, que quanto mas assida [...] estuviere a la Imagen [...] tanto menos subirá a Dios su devocion y oración.⁸⁹

En el mismo manuscrito en que se recopilan los testimonios sobre Juan y la reliquia, muchos de la mano del primer Alonso, hay un escrito, probablemente de este autor, que es un prólogo a la obra literaria de Juan. Incide en su valoración de la imagen:

Es tan alta la perfeccion a que encamina las almas, y tan extraordinaria la negacion, desnudez y pobreza, por donde a este fin tan alto y soberano, de la union perfecta con su Dios, las quiere guiar, que muchos se acobardan [...] y desconfian de poderle alcanzar [...] pareciendoles a muchos que no saben [...] el tener oracion sino es por imagines y semejanças, que estan para siempre pribados de poder llegar a una perfeccion tan alta que pide una total desnudez de esas mismas imagines, figuras y semejanças.

87. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, p. 387.

88. OROZCO (EMILIO OROZCO DÍAZ: «La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz», en *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 25, 1942, pp. 316-329) constata las alusiones que Juan pretende con las imágenes que describe: «mundo de imágenes que tan fuertemente nos hiere con sus evocaciones o sugerencias en el campo de lo sensorial» y que usa «transcendiendo su sentido directo» para «gustar y ver su significación mística [...] Su estilo figurado, pues, surge como una necesidad no propiamente literaria, sino espiritual o mística [...] Asociación del símbolo a la palabra o, mejor dicho, el empleo y la valoración de los elementos de la Naturaleza como símbolos [...] Pensemos en la “noche” símbolo fundamental de su doctrina».

89. JUAN DE LA CRUZ: *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, 1672, pp. 262-268.

De entre estos que no saben, los hay

altivos y presuntuosos, aunque muy agudos y doctos [...] [pero] como no son hombres de oracion, no saben ni alcanzan mas que un poco de discurso seco [...] conque algunas veces piensan y discurren en la passion y vida de Christo [...] quedandose seca la voluntad y el alma porque a la verdad no tienen espiritu ni oracion [...] carecen de verdadera humildad (Mss-012738-028, B.N. pp. 1471- 1473).

Pensamos que desde aquí se esgrime una defensa de la mística sanjuanista, frente a la «composición de lugar», llena de imágenes, jesuita. S. Juan, propone, con los ojos cerrados (es decir: sin necesidad de imágenes), conducir al alma hacia la intuición de lo divino, Cristo oculto en la nube.

Tal imagen, compleja elaboración intelectual, fue obra de Alonso de la Madre de Dios (Martínez, de Astorga), de José de Jesús María (Quiroga) y de José de Jesús María (Martínez Medina), General de la Orden, quienes la crearon para plasmar y así explicar y defender, la enseñanza mística de Juan de la Cruz, al que admiran, frente a calzados, a jesuitas y a los que le acusan de «alumbrado»⁹⁰ (entorpeciendo la causa de canonización del santo). Esa enseñanza mística era el concepto sanjuanista de la «fe oscura» y de la imposible imagen de lo divino: Cristo envuelto en la nube brillante, intuido en el corazón de un Juan con ojos cerrados. El brillo muestra lo sagrado y le vincula con la doctrina de Pseudo Dionisio Areopagita. Los mencionados carmelitas contaron con dos figuras de las que es necesario destacar su relevancia ya que fueron quienes dieron forma visible a tales contenidos; de ambos hay que señalar su vinculación directa a los anteriores, como autores intelectuales. Los dos confiesan ser testigos de las visiones. Son el pintor Pedro de Soria, supervisado por el obispo Vigil, cuyas primeras imágenes hoy son desconocidas, y Diego de San José, secretario de José de Jesús María, General de la Orden, a quien atribuimos la autoría, al menos intelectual, del grabado que aparece anónimo en el Manuscrito 012738-001.

El simbolismo buscado por S. Juan es entendido por la persona que escribe este poema, que aparece anónimo –la autora es Cecilia Sobrino de Morillas, carmelita–⁹¹ en el conjunto manuscrito de informes sobre Juan y la reliquia,

90. Sobre las acusaciones de que fue objeto la mística de S. Juan y los argumentos de su defensa, ver la «Introducción» de Fortunato Antolín (FORTUNATO ANTOLÍN: *José de Jesús María (Quiroga)*, 1991, pp. 125-146) a la «Apología Mística» (pp. 147- 316) de José de Jesús María (Quiroga); ELOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN: «Primeras ediciones del Cántico Espiritual, 1967.

91. Cecilia Sobrino de Morillas, sor Cecilia del Nacimiento (Valladolid 1570-1646), carmelita descalza y poeta. Su título: «Canciones de la Unión y Transformación del alma en Dios, por la tiniebla divina de pura contemplación». Sobre esta autora ver: JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO: «Las cartas de la monja Cecilia del Nacimiento», en *Revista SIECE, Perspectivas actuales de la investigación sobre escritura y comunicación escolar*, Universidad de Alcalá, 2009-2010; LUIS J. F. FRONTELA: «Cecilia del Nacimiento, Monja Carmelita Descalza y escritora», en *Revista de Espiritualidad*, 72, 2013, pp. 159-172.

fecha en las primeras décadas del siglo XVII, hasta los años 30. Se titula «A nuestro Venerable Padre Fray Juan de la Cruz» y se construye con su mística y muchos de sus versos:

Aquella noche obscura/ Es una luz divina fuerte hermosa/ Inaccesible y pura/ Yntima y deleytosa/ Un ver a Dios sin vista de otra cosa/ La qual a gozar llega/ El alma que de amor está inflamada/ Y viene a quedar ciega/ Quedando sin ver nada/ La ciencia transcendida y alcanzada/ Y quando la conquista/ Del reyno de si misma es acabada/ Si sale sin ser vista/ De nadie ni notada/ A buscar a su Dios del inflamada/ Y en aquesta salida/ Que sale de sí el alma dando un buelo/ En busca de su vida/ Sube al empyreo cielo/ Y a su secreto centro quita el velo [...] El amor la encamina/ metida entre tiniebla muy obscura/ y sin otra doctrina/ camina mas segura/ A donde Dios le muestra su hermosura/ y yendo este camino/ sin luz de entendimiento ni memoria/ le muestra el rey divino/ su virtud y su gloria/ como se puede en vida transitoria [...] Negandose a si mismo/ Por no negar aquello que nunca niega/ Entre en el dulce abismo/ De aquella noche ciega/ Do halla viva luz el que se entrega/ Y en lo más escondido/ De aquella escuridad resplandeciente/ Saliendo esclarecido/ El sol que está presente/ Hace la noche día refulgente [...] La luz en la tiniebla/ La tiniebla en la luz sin apartarse/ La claridad en niebla/ La niebla en luz mostrarse/ En este abismo va sin estorbarse / Porque puso tiniebla / Con su divina luz su ser y esencia/ Para que visto en niebla/ Con secreta asistencia/ Aca pueda gozarse su presencia (Mss-012738-023 B. N., pp. 1197-1200).

Si ya Boecio (ca. 480-525) figuraba a la filosofía con una altura cuya cabeza podía no solo tocar sino «penetrar en los mismos cielos, perdiéndose de vista»,⁹² con una cronología aproximada a Juan, C. Ripa⁹³ (*Iconología*, Roma, 1593-1603) desarrolla su concepto sobre la belleza, muy platónico y cercano a Pseudo Dionisio Areopagita. Recordemos que, para Platón, la absoluta belleza se identifica con la absoluta verdad y bondad, en definitiva, con Dios. Así, de una forma paralela al concepto de la divinidad sanjuanista, la iconografía de la belleza es descrita por Ripa de esta forma:

Se pinta la Belleza con la cabeza oculta entre las nubes por no haber cosa mas difícil de describir para nuestras lenguas mortales siendo, además, difícilmente

92. Boecio, *Consolación de la Filosofía*. Citado por Gombrich (GOMBRICH, ERNST H.: *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza, 1983, p. 223). Debo y agradezco esta observación al profesor R. García Mahiques.

93. CESARE RIPA: *Iconología*, [1593]. Madrid: Akal, 1987. La primera edición fue en Roma, en 1593 (Per gli Heredi di Gio. Gigliotti), pero sin imágenes. La primera ilustrada es la de Roma, por Lepido Faeii, en 1603.

cognoscible para el humano intelecto. Pues esta, de entre todas las cosas creadas y metafóricamente hablando, no es sino un esplendor derivado de la luz que desprende la divina faz, según la definen los Platónicos. De modo que la belleza primera viene a ser una con Dios; y luego difundándose de algún modo en forma de Idea por benignidad del Señor hacia sus criaturas, es preciso que estas, de alguna forma, la reflejen.⁹⁴

El carácter intelectual y complejo del concepto plasmado en el Cristo oculto, hizo que tal iconografía sanjuanista no proliferara, especialmente a niveles divulgativos. Nos lo demuestra su desaparición de las imágenes que se ofrecen al pueblo en general, en calles o iglesias, en decoraciones efímeras, motivadas por su canonización; ejemplo de ello es la de Madrid, donde las apariciones sí son mencionadas en los sermones, aunque de forma genérica, llegando a incluir a Elías y a santa Teresa; y nunca se menciona al Cristo oculto.⁹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA MADRE DE DIOS (Martínez): *Vida, virtudes y milagros del Santo Padre Fray Juan de la Cruz Maestro y Padre de la Reforma de la Orden de los Descalzos de Nuestra Señora del Monte Carmelo*, Edición de Fortunato Antolín, Madrid: Ed. Espiritualidad, 1989.
- ALONSO DE LA MADRE DE DIOS: *Epitome Historico Panegyrico, Vida, Virtudes y Milagros del Extatico Padre y Místico Doctor, S. Juan de la Cruz*, Barcelona: Imprenta de los Padres Carmelitas Descalzos, 1728.
- ALONSO DE LA MADRE DE DIOS: *La Exaltacion del amador de la Cruz*, Madrid: Imprenta de Joseph Gonçalez, 1729.
- ANDÍA, YSABEL DE: «San Juan de la Cruz y la “Teología Mística de San Dionisio”», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Vol. III, 1993, pp. 97-125.
- ANTOLÍN, FORTUNATO: *José de Jesús María (Quiroga), Alonso de la Madre de Dios, Jerónimo de S. José (Ezquerro), Primeras biografías y apologías de S. Juan de la Cruz*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991.
- BOUZÁ ÁLVAREZ, JOSÉ LUIS, DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO y CARO BAROJA, JULIO: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid: CSIC, 1990.
- CARRETE PARRONDO, JUAN, CHECA CREMADES, FERNANDO y BOZAL, VALERIANO: *Summa Artis. Vol. XXXI, El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- COLLAR DE CÁCERES, FERNANDO: «En torno a la iconografía de san Juan de la Cruz. A propósito de su capilla-mausoleo», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII, 1983, pp. 19-40.
- CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO: «Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz», en *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 25, 1942, pp. 353-366.

94. CESARE RIPA: *Iconologia*, 1987, p. 131.

95. ALONSO DE LA MADRE DE DIOS. *La Exaltacion del amador de la Cruz*, 1729.

- : *Vida de S. Juan de la Cruz*, Madrid: B.A.C., 1946.
- EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS Y STEGGING, O.: *Tiempo y vida de S. Juan de la Cruz*, Madrid: B.A.C., 1992.
- EGIDO, TEÓFANES: «Claves históricas para la comprensión de san Juan de la Cruz», en SALVADOR ROS et al.: *Introducción a la lectura de san Juan de la Cruz*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991.
- : «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La manipulación de san Juan de la Cruz)», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 2000, pp. 61-85.
- EULOGIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN: «Primeras ediciones del Cántico Espiritual», *Ephemerides Carmeliticae*, 18, 1, 1967, pp. 3-48.
- FRANCISCO DE SANTA MARÍA (Pulgar de Sandoval): *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1655.
- FREITAS CARVALHO, JOSÉ ADRIANO DE: «Las cartas de la monja Cecilia del Nacimiento», en *Revista SIECE, Perspectivas actuales de la investigación sobre escritura y comunicación escolar*, Universidad de Alcalá, 2009-2010.
- FRONTELA, LUIS J. F.: «Cecilia del Nacimiento, Monja Carmelita Descalza y escritora», *Revista de Espiritualidad*, 72, 2013, pp. 159-172.
- GARCÍA VEGA, BLANCA: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid: Diputación Provincial, I y II, 1984.
- GARRIDO, PABLO M.: *S. Juan de la Cruz y Francisco de Yepes. En torno a la biografía de los dos hermanos*, Salamanca: Sígueme, 1989.
- GOMBRICH, ERNST H.: *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza, 1983.
- JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: «Dibuxo del venerable Varón Fray Juan de la Cruz», en JUAN DE LA CRUZ, *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1672, pp. 1-38.
- : *Historia del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1641.
- JOSÉ DE JESÚS MARÍA (QUIROGA): *Historia de la vida y virtudes del venerable P. F. Juan de la Cruz*, Bruselas: Juan de Meerbeeck, 1628.
- JOSÉ DE JESÚS MARÍA (MARTÍNEZ MEDINA) y VIGIL DE QUIÑONES: *Relación de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615.
- JOSÉ DE SANTA TERESA: *Resunta de la vida de N. Bienaventurado P. San Juan de la Cruz*, Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1675.
- JUAN DE LA CRUZ: *Obras Espirituales que encaminan una alma a la perfecta unión con Dios*. Barcelona: Sebastián Cormellas, 1619.
- : *Obras del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz*, Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1672.
- : *Opere di san Giovanni della Croce Primo Carmelitano Scalzo [...] con la vita del santo*, Venezia: Stefano Orlandini, 1748.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE: «“El Cántico Espiritual” o el jubileo de la unión transformante», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Vol. I, 1993, pp. 163-204.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *La cultura del Barroco*, Madrid: Ariel, 1980.
- MARTÍN MELQUIADES, A.: «En torno a los procesos de clarificación en la mística española», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Vol. II, 1993, pp. 473-482.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, EMILIO J.: *Tras las huellas de Juan de la Cruz. Nueva biografía*, Madrid: Ed. Espiritualidad, 2006.
- MONTANER, EMILIA: «La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27, 2, 1991, pp. 155-167.
- MORENO CUADRO, FERNANDO: «Origen andaluz de la *Vera Effigies* de san Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México», en *Laboratorio de Arte*, 25, 2013, pp. 347-370.

- : «Iconografía de los testigos de los procesos teresianos. A propósito de Adrian Collaert y la escenografía de la Capilla Cornaro», en *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345, 2014, pp. 29-44.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO: «La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz», en *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 25, 1942, pp. 315-335.
- PACHECO, FRANCISCO: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- RIPA, CESARE: *Iconologia*, [1593]. Madrid: Akal, 1987.
- RICARD, ROBERT: *Estudios de literatura religiosa española*. Madrid, Gredos, 1964.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, LUIS E.: «Notas y comentarios. Tras las huellas de san Juan de la Cruz. Los contextos de una biografía», en *Revista de Espiritualidad*, 67, 2008, pp. 481-500.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «¿Cabe hablar de S. Juan de la Cruz y las artes?», en *Escorial, Revista de Cultura y Letras*, 25, 1942, pp. 301-314.
- SÁNCHEZ LORA, JOSÉ LUIS: *El diseño de la santidad: la desfiguración de San Juan de la Cruz*, Huelva: Biblioteca Montañana Universidad de Huelva, 2004.
- STOICHITA, VÍCTOR I.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza, 1995.
- Summa de la vida y milagros del Venerable Padre Fray Juan de la Cruz primer Descazo de la reforma de nuestra Señora del Carmen, sacada de las informaciones que se an hecho para su Canonizacion. En Amberes. En casa de Pedro y Juan Belleros. MDCXXV.*
- THOMPSON, COLIN P.: «El mundo metafórico de San Juan», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, Volumen I, 1993, pp. 75-93.
- VALERO COLLANTES, ANA CRISTINA: «Una reliquia de San Juan de la Cruz custodiada en el Convento carmelitano de San José (Medina del Campo). Milagro transformado en arte», en *De Arte*, 8, 2009, pp. 47-54.
- VELASCO, JOSÉ DE: *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*, Valladolid: Juan Godinez de Milles, 1616.
- : *Vida, virtudes y muerte del Venerable Francisco de Yepes*. Edición de Ana Díaz Medina, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992.

LA MÚSICA EN LA REPRESENTACIÓN
DE LA MONARQUÍA EN LA CIUDAD DE VALENCIA
(1829): CANTATA A LA REINA MARÍA CRISTINA
DE BORBÓN DE FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ
(1786-1853)

MUSIC IN THE REPRESENTATION
OF THE MONARCHY IN THE CITY OF VALENCIA
(1829): CANTATA A LA REINA MARÍA CRISTINA
DE BORBÓN DE FRANCISCO ANDREVÍ CASTELLÁ
(1786-1853)

MARÍA ORDIÑANA GIL
Universidad Internacional de Valencia
<http://orcid.org/0000-0001-9606-3572>

Recibido: 01/10/2020 Evaluado: 02/11/2020 Aprobado: 14/12/2020

RESUMEN: El 30 de septiembre de 1829 se inició el viaje de María Cristina de Borbón a su futuro enlace con Fernando VII. Una de las recepciones con mayor trascendencia en el recorrido fue la protagonizada por la ciudad de Valencia, entre cuyas muestras de fidelidad estuvo el encargo e interpretación de la *Cantata a la Reina María Cristina de Borbón*, compuesta por Francisco Andreví Castellá (1786-1853). En este trabajo se estudia hasta qué grado esta composición contribuyó al programa artístico desarrollado y a la proyección de la imagen de la monarquía durante los últimos años del reinado de Fernando VII.

Palabras clave: monarquía, Valencia, Andreví, María Cristina de Borbón, música

ABSTRACT: On September 30, 1829, María Cristina de Borbón and her family began the journey that would culminate in her marriage to Fernando VII. One of the most important receptions along the way took place in the city of Valencia, where one of the tributes consisted of the commission and performance of the *Cantata a la Reina María Cristina de Borbón* by Francisco Andreví Castellá (1786-1853). This paper looks at the extent to which this composition contributed to the artistic program and to the projection of the image of the monarchy during the last years of the reign of Fernando VII.

Key words: monarchy, Valencia, Andreví, María Cristina de Borbón, music

INTRODUCCIÓN

El concierto de matrimonios reales, con el deseado fruto de un heredero al trono, ha sido una de las claves de la política europea y un medio para asegurar, casi exclusivamente, la pervivencia de la monarquía y el poder. Dentro de este enfoque, el de la continuidad dinástica, es donde hay que situar el programa artístico y musical desarrollado para las festividades por los desposorios de María Cristina de Borbón y Fernando VII (1829).¹

Tras la muerte de la tercera esposa del rey, María Josefa Amalia de Sajonia (1829), España atravesaba un período de incertidumbre por la falta de descendencia directa, lo que se sumaba al ambiente de represión tras la finalización del Trienio Liberal y la restitución en el trono a Fernando VII. Con el fin de mantener las prerrogativas propias del Antiguo Régimen, al mismo tiempo que procurando recuperar la fidelidad del pueblo, durante este período se organizaron festividades de carácter público sobre acontecimientos políticos, los habituales del ciclo vital de la familia real –cumpleaños, desposorios, exequias, etc.–, así como visitas, entradas y proclamaciones reales. Tal como apunta Ester Alba, tanto las cuestiones organizativas como los elementos artísticos de estas ceremonias se mantuvieron idénticos a los que

1. Sobre el arte y el ritual en el ceremonial nupcial de la corte, véase: INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: *Himeneo en la corte: poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013; INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», en *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 7-24.

conformaban la fiesta barroca, pero la novedad estaba en el objeto de festejo y el carácter político-patriótico.²

La imagen de la monarquía proyectada en las festividades en torno a la familia real guarda estrecha relación con la orientación e ideario del monarca y las consecuentes reformas que se sucedían en la corte. En este sentido, cabe señalar que, desde una perspectiva artística, el regreso de Fernando VII supondría un resurgir de las fórmulas del Barroco, pero adaptadas a las necesidades de un nuevo tiempo. La sustitución como primer pintor de Cámara del rey de Francisco de Goya por Vicente López, uno de los pintores más representativos de la continuidad del tardobarroco en el XIX, muestra la determinación absolutista del monarca.³ Este fenómeno regresivo también se manifestó en la Real Capilla, la cual sufrió modificaciones y revisiones al menos en tres ocasiones (1815, 1820 y 1824). La pretensión de Fernando VII fue la de mantener el culto con la magnificencia de épocas anteriores, especialmente tras la situación de precariedad que caracterizó el reinado de José I. Para tal fin se determinó aumentar el número de intérpretes de modo que la estructura, tanto de voces como de instrumentos, permitiera mostrar el esplendor propio de una monarquía absolutista.⁴

Entre los principales festejos públicos celebrados en Valencia en el siglo XIX se situaría la visita de la futura reina María Cristina de Borbón en su tránsito hacia los desposorios con Fernando VII.⁵ La ciudad de Valencia, que

2. ESTER ALBA PAGÁN: «El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (I)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 16, 1999, pp. 493-530. Para un mayor acercamiento a la evolución de la fiesta y de la imagen de la monarquía española de los siglos XVIII al XIX, desde una perspectiva artística, consúltese: RAFAEL GIL SALINAS: «El símbolo de lo Real: La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX», en CONCHA LOMBA y JUAN CARLOS LOZANO (eds.): *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto, II*, Actas del simposio, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2014, pp. 91-117; VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: «La iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono español», en Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (eds.): *1808-1812: los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2009, pp. 163-194.

3. SALINAS: *El símbolo de lo real*, p. 114.

4. Para un acercamiento al estado y recursos de la Real Capilla durante el reinado de Fernando VII, véase: BEGOÑA LOLO: «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breves esbozo del reinado de Fernando VII», *Cuadernos de Arte*, 26, 1995, pp. 157-169.

5. Para el estudio del arte efímero valenciano y la evolución de la fiesta en el siglo XIX, véase: SUSANA FERRER MARTÍ: «Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia», Tesis de licenciatura, Universitat de València, 1993; MARÍA PILAR MONTEAGUDO ROBLEDO: «El poder monárquico. Fiestas reales e imagen de la monarquía en la Valencia del siglo XVIII», Tesis Doctoral, Universitat de València, 1994; MARÍA PILAR MONTEAGUDO ROBLEDO: «Fiestas reales en la Valencia moderna: El espectáculo del poder de una monarquía ideal», en *Estudis: revista de historia moderna*, 20, 1994, pp. 323-327; ESTER ALBA PAGÁN: «Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo», en RAFAEL ZAFRA MOLINA y JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ (coor.): *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Universidad de Navarra, Navarra, 2011, pp. 137-148; ESTER ALBA PAGÁN: «La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII», Tesis Doctoral, Universitat de València, 2003; ESTER ALBA PAGÁN: «El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 19, 2001, pp. 183-212.

durante los siglos del absolutismo fue ciudad festiva por excelencia,⁶ mantuvo en su celebración, aunque de forma más sencilla, las características tradicionales de la fiesta barroca con la elevación de monumentos efímeros, la iluminación general de la ciudad, la música y los fuegos artificiales. La descripción de los elementos que conformaban los festejos se halla principalmente en la prensa del momento, las memorias y descripciones incluidas en las *relaciones* de fiestas y en las actas y documentación sobre fiestas que se ha conservado en el Archivo Municipal de Valencia. Si bien el arte efímero desarrollado para este acontecimiento ha sido abordado por parte de investigadoras como Ester Alba Pagán y Mari Carmen Hernández y Sara Reig,⁷ no sucede lo mismo con la música interpretada, a pesar de su intensiva utilización en estos eventos. De hecho, la actividad musical originada para las fiestas públicas del Antiguo Régimen no ha sido objeto de estudio hasta fechas recientes.⁸ Esta circunstancia podría deberse a la escasa información que proveen las fuentes principales y al carácter perecedero de su material. En este sentido, cabe indicar que el objeto de este estudio es el aspecto musical contextualizado en el programa artístico general. En la organización y ejecución de las celebraciones se encuentra la participación de maestros y compositores de gran prestigio. El estudio del contexto y el análisis de los lenguajes artísticos desarrollados permitirá tener una visión más amplia

6. Véase VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2006.

7. ALBA: *La pintura y los pintores valencianos*, pp. 374-380; MARI CARMEN HERNÁNDEZ PERELLÓ Y SARA REIG BALDÓ: «La permanencia de lo efímero. Primeras plasmaciones: Los monumentos erigidos en las visitas de la reina María Cristina a la ciudad de Valencia (1829-1844)», en *Archivo de arte valenciano*, 88, 2007, pp. 75-82.

8. Es a partir de la década de 1990 cuando se encuentran la mayor parte de las publicaciones sobre música y fiestas reales, entre otros: MARÍA SALUD ÁLVAREZ MARTÍNEZ: «Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la infanta María Ana Victoria», en *Revista de Musicología*, 20, 1997, pp. 343-354; ANDREA BOMBI: «La música en las festividades del palacio Real de Valencia en el siglo XVIII», en *Revista de Musicología*, 18, 1995, pp. 175-228; NICOLÁS MORALES: «Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina», en *Revista de Musicología*, 22, 1999, pp. 175-208; JORDI RIFÉ I SANTALÓ: «La música en Girona durante la visita del archiduque Carlos de Austria», en *Revista de Musicología*, 20, 1997, pp. 331-342; CRISTINA BORDAS IBÁÑEZ, LUIS ROBLEDO ESTAIRE, TESS KNIGHTON y JUAN JOSÉ CARRERAS ARES (COOR.): *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid: Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2000; EMILIO ROS-FÁBREGAS: «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», en *Early Music History*, 23, 1995, pp. 374-389; TESS KNIGHTON y CARMEN MORTE GARCÍA: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: The triumph of a Christian King», en *Early Music History*, 18, 1999, pp. 119-163; BEGOÑA LOLO: «Las bodas de Carlota Joaquina con Joao VI (1785)», en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN y MARÍA PAULA MARÇAL LOURENÇO (COOR.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX). Actas del Congreso Internacional*, Polifemo, Madrid, 2008, pp. 1847-1884 (Volumen 3); Más recientemente, destaca la Tesis Doctoral de MARÍA JOSÉ DE LA TORRE MOLINA: «Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)», Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003; convertida en el libro: *Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004. De la misma autora, sobresale: «La música en las Fiestas Reales de la Málaga Napoleónica (1810-1812)», en *Revista de Musicología*, 32, 2009, pp. 447-473.

de la trayectoria y producción de sus creadores y recrear de un modo más completo los programas artísticos ejecutados en las fiestas reales.

VIAJE POR EL ENLACE DE MARÍA CRISTINA CON FERNANDO VII

El 9 de septiembre de 1829 María Cristina de Borbón, princesa de las Dos Sicilias, fue solicitada en audiencia pública como esposa del rey de España y de las Indias Fernando VII. La noticia del enlace real y sus causas oficiales fueron difundidas entre el pueblo español mediante real decreto firmado por el monarca. Según dicha publicación:⁹

Las reverentes súplicas que han elevado a mis reales manos con la expresión de la más acendrada lealtad, así el Consejo como la Diputación de mis reinos y otras muchas Corporaciones, pidiéndome afiance con nuevo matrimonio la consoladora esperanza de dar sucesión directa a mi Corona, me han inclinado a ceder a sus ruegos, teniendo consideración a los intereses y prosperidad de mis amados vasallos. Con este recto fin, y persuadido de las grandes ventajas que resultarán a la Religión y al Estado de mi enlace con la serenísima princesa DOÑA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN.

El viaje de la princesa al encuentro con Fernando VII se inició el 30 de septiembre en compañía de sus padres, los Reyes de las Dos Sicilias, y la corte napolitana. Según consta en el periódico *Mercurio de España*, al carruaje de la futura reina de España le acompañaron hasta 17 coches y 5 furgones más. El recorrido de cada uno de los transportes, así como el itinerario completo de la princesa, fue detallado en la citada publicación para seguimiento de sus súbditos.¹⁰

Algunos de los lugares –antes de su entrada en España– donde consta que fueron recibidos con felicitaciones y muestras de fidelidad fueron: Albano, donde visitaron al Papa Pío VIII y fueron agasajados con una demostración pública; Turín, donde tuvieron que detenerse por un fuerte temporal; y la ciudad de Grenoble, al sureste de Francia, en donde se encontraron con los infantes Francisco de Paula y Luisa Carlota, la duquesa de Berry, la duquesa de Orleans y su marido. Estos últimos, los acompañarían el resto del viaje.¹¹

9. *Decretos del rey Nuestro Señor Don Fernando VII, y Reales Órdenes, Resoluciones y Reglamentos Generales expedidos por las Secretarías de Despacho Universal y Consejos de S.M. desde 1º de Enero hasta fin de Diciembre de 1829*. JOSEF MARÍA DE NIEVA, tomo decimocuarto, de orden de S.M., Madrid: Imprenta Real, 1830, pp. 285-286.

10. *Mercurio de España*, 10, 1829, pp. 251-252.

11. *Descripción del viage de sus magestades D. Francisco I y Da. Maria Isabel, Reyes de Nápoles, de la Princesa Real Da. Maria Cristina, futura Reina de España, de S.A. la Duquesa de Berri y de los Serenísimos Señores Infantes de España D. Francisco de Paula y Da. Luisa de Borbón*, Valencia: José Gimeno, 1829. Un es-

El día 12 de noviembre entraron en territorio español, en cuya frontera estaban el conde de Bornos, el de España, Capitán General de Cataluña y las principales autoridades del Principado. Entre las alocuciones dirigidas a Sus Majestades y María Cristina en esta entrada se cita el siguiente fragmento:¹²

Serenísima señora: sin más mérito que mi acendrada lealtad al Rey, mi augusto amo, he debido a su real clemencia el nombramiento para salir a recibir a V[uestra] A[lteza] y sus señores padres a este punto, lisonjeándome la fortuna de ser el primero de mis paisanos en este territorio que tiene la honra de ofrecer a los pies de V[uestra] A[lteza] los debidos homenajes de rendimiento, felicitándola al mismo tiempo por el enlace que va a contraer con el Rey más amado de sus pueblos. Desearé que V[uestra] A[lteza] se dé por bien servida en el viaje hasta la corte, a lo que dedicaré mis más constantes desvelos.

Desde la frontera hasta su llegada a la corte en Madrid, María Cristina de Borbón y su comitiva fueron recibidos con felicitaciones de ayuntamientos y autoridades civiles, militares y eclesiásticas de los diferentes pueblos por los que transitaron.¹³ De entre estas muestras de fidelidad e interés, según *Mercurio de España*, destacaron las demostraciones de las ciudades de Barcelona y Valencia.¹⁴

El día 15 de noviembre entraron en la ciudad de Barcelona, donde fueron agasajados durante cinco días consecutivos. Entre los acontecimientos del ámbito artístico sobresalieron, además de la música de los regimientos que estaban en las calles, la interpretación de un *Te Deum*, diversos bailes –de máscara, de trajes y también folclóricos– y la representación del drama *Il Ristoro felice* compuesto expresamente para celebrar el enlace próximo entre Fernando VII y la homenajeada María Cristina de Borbón.¹⁵

Prosiguiendo el viaje de la princesa hacia el encuentro con Fernando VII, llegarían al Reino de Valencia por Vinaròs, donde fueron recibidos por una comitiva en representación del Ayuntamiento de Valencia. La entrada en la ciudad tendría lugar el 29 de noviembre. En posteriores apartados se profundizará en los actos llevados a cabo en su paso por la ciudad de Valencia y, más concretamente, en el contexto en el que se interpretó la *Cantata*.

tudio sobre el recorrido de María Cristina de Borbón puede encontrarse en: SARA NAVARRO LALANDA: «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806- 1878)», Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 63.

12. *Mercurio de España*, 11, 1829, p. 329.

13. Según el itinerario señalado por SS.MM. Sicilianas en su viaje desde Barcelona a la corte y recogido por *Mercurio de España*, los lugares por los que transitó la comitiva fueron: Barcelona, Villafranca, Tarragona, Cambrils, Perelló, Tortosa, Vinaroz, Alcalá de Chisbert, Castellón de la Plana, Valencia, S. Felipe (Xàtiva), Almansa, Chinchilla, Minaya, Pedernoso, Corral, Aranjuez, Madrid. Véase: *Mercurio de España*, 11, 1829, p. 330.

14. *Mercurio de España*, 12, 1829, p. 429.

15. *Diario de Barcelona*, 319-323, 1829.

El último trayecto de la comitiva hasta la corte haría su receso en el Real Sitio de Aranjuez, recibiendo los infantes Carlos, Francisca, Francisco de Paula y Luisa Carlota. Allí tuvo lugar el encuentro entre María Cristina y el rey el día 10 de diciembre, tan solo un día antes de la gran ceremonia de los desposorios.

Su entrada en Madrid, el 11 de diciembre, se regiría por la etiqueta y ceremonial correspondiente a la de una futura reina. La escena sería recreada irónicamente por Galdós con la siguiente descripción:¹⁶

Aquel día de diciembre de 1829 el pueblo de Madrid admiró principalmente la hermosura de la nueva reina, la cual era, según la expresión que corría de boca en boca, «una divinidad». Su cara, incomparablemente graciosa y dulce, tenía un sonreír constante que se entraba, como decían entonces, hasta el corazón de todo el pueblo, despertando ardientes simpatías [...] Jamás paloma alguna entró con más valentía que aquella en el negro nidal de los búhos, y aunque no pudo hacerles amar la luz, consiguió someterles a su talento y albedrío, consiguiendo de este modo que parecieran menos malos. Fue mirada su belleza como un sol de piedad que venía, si bien un poco tarde, a iluminar los antros de venganza y barbarie en que vivía, como un criminal aherrojado, el sentimiento nacional.

CONTEXTO ARTÍSTICO E INTERPRETATIVO DE LA CANTATA: ENTRADA Y FESTEJOS REALES EN VALENCIA

La futura reina de España María Cristina de Borbón llegó a la ciudad de Valencia el 29 de noviembre de 1829. El *Diario de Valencia*, primer periódico valenciano, publicaba en su número 59, un himno laudatorio prelude de la feliz llegada:¹⁷

CORO
De azucenas y rosas formemos
La guirnalda más grata de amor,
Y a Cristina Sol bello de España
Coronemos con noble esplendor.
Valencianos, se acerca Cristina,
Reina en breve de España dichosa,
Y de Hesperia Princesa graciosa
Que este suelo se digna pisar.
[...]

16. BENITO PÉREZ GALDÓS: *Los apostólicos; Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid: Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1885, p. 33.

17. *Diario de Valencia*, 59, 1829, pp. 289-294.

La organización de la visita real fue minuciosamente preparada por el Ayuntamiento de Valencia. Según consta en la documentación conservada en el archivo municipal de la corporación se nombró una comisión de festejos, entre cuyos regidores se encontraban: José Guerau de Arellano, José Tamarit y Pastor, Ignacio Guerau y García, Joaquín Miquel y Roca, Joaquín Villarroya y Barón de Llaurí.¹⁸ Para asegurar las muestras y representación del pueblo se realizó un llamamiento a las corporaciones, gremios y otros particulares.

Los festejos tuvieron lugar hasta el 2 de diciembre, una estancia de tres días donde se mantuvieron las costumbres propias de la fiesta barroca con la tradicional bienvenida del cuerpo de la real Maestranza, el volteo de campanas, la visita a la catedral y las noches de fuegos artificiales, serenatas y bailes.¹⁹ La ciudad fue engalanada de forma ostentosa con luminarias, flores, telas, retratos y monumentos, situados mayormente a lo largo de la carrera realizada por el cortejo.²⁰ Entre las contribuciones artísticas encargadas por el Ayuntamiento y los distintos gremios, sobresalen el Arco triunfal erigido por el gremio de Zapateros; la decoración de la fachada de la Lonja, encomendada por la Junta de Comercio y Agricultura; el castillo de fuegos artificiales para la noche del día 30 de noviembre, dispuesto por el Ayuntamiento; y el concierto ofrecido a la llegada de la comitiva, donde se inserta la obra objeto de estudio.²¹

18. «Antecedentes de festejos por la venida de los Reyes de las dos Sicilias y la Serenísima Señora Infanta Doña Cristina futura Reina de España», Archivo Municipal de Valencia (AMV), FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales.

19. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Valencia celebró el tránsito y permanencia de los muy excelsos y poderosos reyes de las Dos Sicilias, y de su augusta hija la princesa doña María Cristina de Borbón, en su viage a Madrid, con motivo del agosto enlace de S.A. con el rey nuestro Señor (que Dios guarde) publicada por dicha Corporación*, Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort, 1830.

20. El recorrido fue por la Puerta del Real, plaza de Santo Domingo, calle del Mar, plaza de Santa Catalina, calle de Zaragoza y del Miguelete, plaza de la Catedral, de la Almoína y Palacio de D. Francisco Longa, Capitán general de la provincia. Véase: «Actas y documentos pertenecientes a la comisión de festejos a la venida de SSMM, año 1829», AMV, FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales.

21. Según la documentación sobre los festejos conservada en el Archivo Municipal de Valencia, algunos de los colectivos que excusaron su participación en la visita debido a la carestía de fondos fueron: el Colegio de Sombrereros, el Gremio de Cortantes y la Cofradía de pobres Ciegos oracioneros. Véase: «Antecedentes de festejos», AMV, FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales.

DESCRIPCIÓN DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y ACONTECIMIENTOS DESTACADOS

El primer monumento que destacar entre los erigidos a lo largo de la carrera, dadas sus dimensiones y carga iconográfica, es el Arco triunfal encargado por el gremio de Zapateros. El monumento, levantado en la hoy desaparecida calle Zaragoza, fue encargado a los profesores de pintura Francisco Royo, y de escultura José Gil. Tal como consta en la descripción del Arco publicada por la imprenta de López, se trataba de un Arco de orden corintio, que fue iluminado por las noches y al que acompañaba una orquesta y fuegos artificiales.²² En el lado dirigido hacia la plaza de Santa Catalina se situaban, en el primer zócalo de las columnas de ambos lados, dos estatuas representando la Justicia y la Prudencia. Encima del rebanco del cornijón estaban los escudos de armas de los reyes de España y Nápoles sostenidos por genios con manto real y coronas alegóricas. Se remataba el conjunto triunfal con la estatua de la Fama con la tea de Himeneo en la mano izquierda. Del otro lado, enfrente de la catedral, se situaron dos estatuas que simbolizaban la Paz y la Lealtad. En el centro del rebanco se añadió el escudo de armas del Gremio con dos genios a sus lados en actitud de sostener unas coronas, imagen del obsequio que se tributaba a sus majestades y alteza.

Otro arco triunfal fue erigido frente a la casa Vestuario, pero en este caso encargado por el Ayuntamiento de Valencia. Según la hipótesis de Mari Carmen Hernández y Sara Reig, el monumento levantado en esta ocasión podría corresponder, al menos como diseño previo, con el dibujo conservado en el Museo de la Ciudad (véase Ilustración 1).²³ Se trata de un boceto *a gouache* de dos arcos de triunfo con cierto estilo clasicista. El arco representado en la parte inferior sería el que más se acercaría a las descripciones del momento, especialmente por las referencias al «precioso medallón dorado, que de un lado presentaba en bajo relieve el retrato del Rey nuestro Señor, y de otro el de su augusta Esposa».²⁴

22. «Antecedentes de festejos», AMV, FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales.

23. HERNÁNDEZ Y REIG: *La permanencia de lo efímero*, pp. 75-82.

24. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, p. 4.



Ilustración 1. *Diseño de arcos para la entrada de la infanta M^a Cristina de Borbón y Dos Sicilias*, Museo de la Ciudad. Ayuntamiento de Valencia. MC/06/243

Las perspectivas por el enlace entre M^a Cristina y Fernando VII, con la unión de la corona española y la siciliana, fueron vislumbradas en las manifestaciones ofrecidas por el sector agrario y comercial valenciano. La Junta de Comercio y Agricultura encargó la decoración de la fachada de la Lonja valenciana que fue dirigida por el académico Manuel Fornés. La obra, siguiendo el discurso oficial, era una alegoría al amor y al próximo matrimonio de la princesa con el rey de España.²⁵ Según la descripción incluida en el *Diario de Valencia*, en el centro del frontis del edificio se erigía un templo de orden jónico compuesto, acompañado de un grupo de tres estatuas formado por la representación de: Himeneo, Aglaé, la más joven de las tres Gracias, y el Amor.²⁶ En los intercolumnios de ambos lados se colocaron estatuas simbolizando el Comercio y la Agricultura. Todo el conjunto se acompañaba de una galería para la colocación de 33 músicos del Regimiento 17, que tocaron obras diversas durante la noche. En las ventanas laterales del salón se veían pintados, en una de ellas, el Comercio viendo venir a Neptuno de los mares de Sicilia a anunciarle lo que debe esperar del enlace entre M^a Cristina y Fernando VII; por otro, se vislumbraban las alegorías de la Agricultura y la Esperanza como matronas que vaticinan la protección. Por último, en la ventana baja del centro sobre el templo figuraba Mercurio, protector de los viajeros volando y Cupido prestándole las alas; y en la ventana alta, Momo, dios del placer y la alegría, como representación de la época feliz que se esperaba. A la suntuosidad de la decoración, contribuiría la iluminación de la fachada con más de seis mil luces colocadas en vasos de color azul y blanco.

Otras obras artísticas menores fueron construidas expresamente para la visita de la futura reina por parte de los distintos gremios de la ciudad, como el gran obelisco erigido en la plaza de la Congregación por el gremio de Horneros; un dosel con retrato de Fernando VII colocado en la plaza de San Cristóbal, encomendado por el gremio de Peineros y Cesteros; o un tablado con estatua de Vulcano costado por el gremio de Herreros en la plaza del Miguelete.²⁷

Entre los acontecimientos más trascendentes en la visita de sus majestades y la princesa, cabe destacar dos momentos o funciones donde se produjo una unión más efectista de las artes. El primero tuvo lugar el mismo día de la llegada, el 29 de noviembre, tras la carrera por las calles de la ciudad. Las reales personas se dirigieron hacia su residencia, el Palacio de Francisco Longa, Capitán general de la provincia, desde cuyo balcón presenciaron la interpretación de la *Cantata* de Francisco Andreví.²⁸ Según el *Diario*

25. ALBA: *La pintura y los pintores valencianos*, pp. 376-377.

26. *Diario de Valencia*, 62, 1829, pp. 306-307.

27. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, pp. 8-10.

28. La estancia de la familia real en el Palacio de Francisco Longa podría deberse al estado tan deplorable en el que se encontraba el Palacio Real desde su destrucción en 1810. Según consta en el mapa trazado

de Valencia del 1 de diciembre, la obra dispuesta por el Ayuntamiento fue ejecutada por una «escogida orquesta» y las «mejores voces de ambos sexos». Se cita:²⁹

En una galería dispuesta en la misma plaza de Palacio, acompañada de una escogida orquesta, se ejecutó por las mejores voces de ambos sexos una cantata, cuya letra y música propia del objeto a que se dirigía había dispuesto el Excmo. Ayuntamiento, la que oyeron con agrado y complacencia los Señores Reyes de Nápoles y su excelsa Hija.

El acto se completó con música militar, tal como indica la memoria impresa de estos actos:³⁰

Para la diversión de S[us] M[ajestades] y alivio de las fatigas de su largo viaje tenía el Ayuntamiento prevenida en su galería en la plaza del Palacio una música militar, a la que acompañó otro concierto en que se cantaron con voces de ambos sexos himnos alusivos al feliz arribo de S[us] M[ajestades] a esta ciudad, y al plausible destino de la augusta Princesa Doña María Cristina al Trono de las Españas.

Parece ser que la serenata fue de agrado para los reales visitantes, quienes, a pesar de la meteorología –entre 10 y 11 grados según las propias observaciones del momento–,³¹ se mantuvieron en el exterior del palacio.³² Según se recoge en la citada memoria:³³

Esta serenata que dispuso el Ayuntamiento fue sin duda noblemente sellada con la aprobación de S[us] M[ajestades] y Augusta Princesa, y con el brillante rasgo de la amabilidad de sus Reales Personas que tuvieron la dignación de salir al balcón a oír a pesar de la crudeza de la estación, con lo que añadiéndose una nueva satisfacción a la ciudad, la tuvo igualmente completa el innumerable concurso que celebró con vítores y vivas toda manera de demostraciones de alborozo tan apreciable dignación de S[us] M[ajestades] y A[ugusta].

por Francisco Ferrer en 1831, la Capitanía General de la ciudad se situaría en el actual Palacio del Marqués de Campo. Véase: FRANCISCO FERRER: «Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid», Biblioteca Valenciana, 1831, CartografíaAnt7/6.

29. *Diario de Valencia*, 62, 1829, p. 306.

30. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, p. 6.

31. *Diario de Valencia*, 60, 1829, p. 297.

32. Otros acontecimientos musicales tuvieron lugar en estos días, entre los que cabe destacar la interpretación de un *Te Deum* y una Sinfonía en la catedral de Valencia el día 30 de noviembre; una función de baile en casa del conde de Parcent donde sonó música militar; y una serenata por parte de los estudiantes de la Universidad, con orquesta y voces, que incluyó la interpretación de la *Jota Estudiantina*.

33. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, p. 6.

Por último, cabe resaltar la diversión de fuegos artificiales ofrecida por el Ayuntamiento el día 30 de noviembre por la noche. Para esta ocasión, se construyó una estructura efímera, un templo, que fue adornado con columnas iluminadas con variados colores formando lo que parecía una gran orla alrededor de los retratos del Rey, su futura esposa y los Reyes de las Dos Sicilias.³⁴ Como puede intuirse por esta descripción, el boceto de la Ilustración 2, conservado en el archivo municipal del Ayuntamiento, podría haber servido de diseño previo para su ejecución. El castillo de fuegos fue compuesto por «figuras de cipreses, de palmas, de pirámides, de fuentes, de ruedas chispeantes, y de otras mil invenciones ingeniosas».³⁵

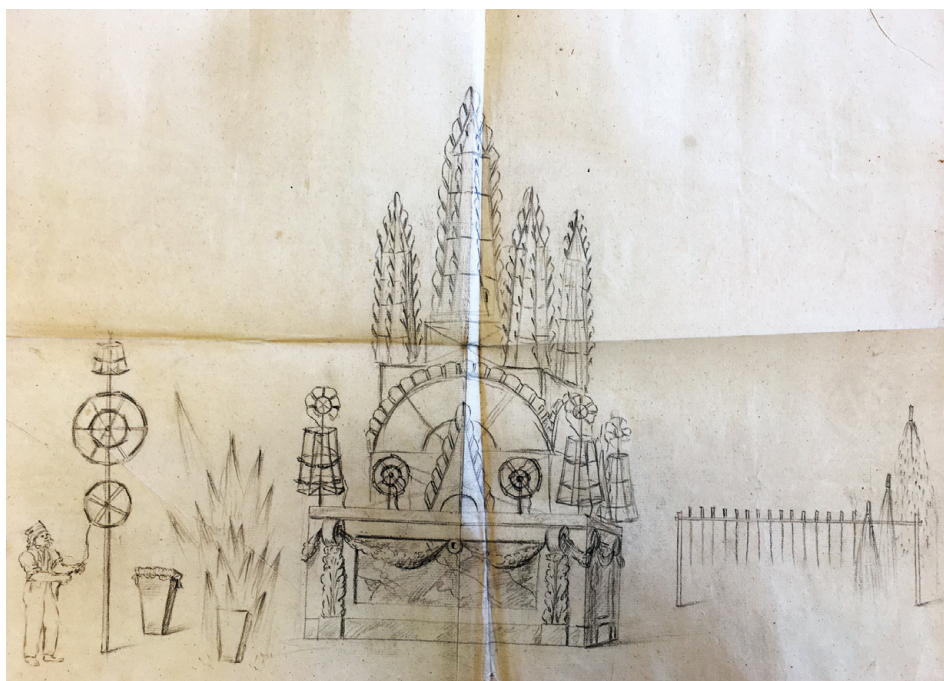


Ilustración 2. *Boceto de castillo de fuegos artificiales*, en «Actas y documentos pertenecientes a la comisión de festejos a la venida de SSMM, año 1829», AMV, FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales

34. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, p. 7; *Diario de Valencia*, 63, 1829, p. 315.

35. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, p. 7.

MOMENTO VITAL DE LA GÉNESIS COMPOSITIVA: LA MAESTRÍA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

Francisco Andreu Castellá (1786-1853) ocupaba la maestría de la catedral de Valencia cuando tuvo lugar la llegada a la ciudad de la comitiva real que acompañaba a María Cristina a su enlace con Fernando VII.³⁶ Su desarrollo y experiencia en dicha capilla era dilatada en el tiempo pues hacía más de diez años –desde el 8 de mayo de 1819– que había sido nombrado su maestro. Fue su primer puesto de relevancia y también el magisterio más largo de su trayectoria.

Durante los años en los que Andreu permaneció en esta catedral realizó su trabajo de forma fiel a los principios de la institución, siendo alabado en múltiples ocasiones por sus composiciones y su entera disposición. Cumplió ampliamente su cometido como compositor depositando en el archivo una gran cantidad de obras (73),³⁷ muchas de las cuales han sido copiadas y difundidas en otras instituciones durante décadas.³⁸ De entre toda su producción en estos años cabe resaltar la obra objeto de este estudio, la *Cantata a la Reina María Cristina de Borbón*, y la que se considera la obra maestra de este período, el oratorio *El juicio universal* (1822), descrito por Carreras i Bulbena como «el mejor oratorio compuesto en España».³⁹

Su marcha de la catedral de Valencia vendría motivada principalmente por las dificultades económicas que atravesaba la institución, las cuales obligaron al maestro a solicitar el salario acordado en varias ocasiones. Según carta del 29 de abril de 1824 y tras varias reclamaciones, Andreu expone al cabildo:⁴⁰

[...] que tengo presentadas dos exposiciones hace ya algunos meses en solicitud de que se me pague el salario y distribuciones que he disfrutado antes del 7 de marzo de 1820, y esta es la hora que no se me ha hecho saber resolución alguna, siendo así que se trata de un punto tan urgente e interesante como es el de mis alimentos.

36. Sobre la figura de Francisco Andreu en los últimos años cabe destacar el monográfico de GLÒRIA BALLÚS CASÓLICA Y ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN: *Música en imágenes: Francisco Andreu (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*, Madrid: Alpuerto, 2016; y las tesis de VICENTE MARTÍNEZ MOLÉS: «Francisco Andreu Castellá y la música española del clasicismo», Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015; y MARÍA ORDIÑANA GIL: «Oficio y Misa de Difuntos de Francisco Andreu Castellá (1786-1853) en el contexto de las exequias reales españolas del siglo XIX», Tesis Doctoral, Universidad Católica de Valencia, 2016.

37. Sobre el catálogo de la catedral de Valencia, véase JOSÉ CLIMENT BARBER: *La música de la Catedral de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2011.

38. Para un estudio sobre la difusión de la obra de Andreu, véase ORDIÑANA: *Oficio y Misa de Difuntos*, pp. 91-141.

39. JOSEP RAFAEL CARRERAS Y BULBENA: *El oratorio musical*, Barcelona: Tip. L'Avenç, 1906, p. 148.

40. «Carta de Andreu al Cabildo del 29 de abril de 1824», Biblioteca Nacional de España, MSS.14059/17/9.

Por desgracia, la catedral no pudo resolver esta situación lamentable del compositor, pero le permitió e incluso se ofreció a pagar los costes para realizar otras oposiciones con el compromiso de avisarle en caso de mejora económica de la institución. Todo ello desembocaría años después en la realización de nuevas oposiciones al magisterio de la catedral de Sevilla, cargo que finalmente ganó el 30 de marzo de 1830 pero que ocupó solamente unos meses.⁴¹

El 31 de julio de 1830 fue nombrado maestro de música de la Real Capilla de Fernando VII, al mismo tiempo que Rector del Real Colegio de Niños Cantores. La participación directa en la demostración pública de la ciudad de Valencia por el paso de la futura reina de España podría haberle beneficiado en la obtención del principal puesto musical en España.⁴²

LOCALIZACIÓN Y VALORACIÓN DE LA OBRA EN EL REPERTORIO CATALOGADO DE FRANCISCO ANDREVÍ

Como se ha visto, el periodo de Francisco Andreví en la catedral de Valencia fue una de sus etapas de mayor estabilidad y en la que desarrolló una intensa actividad musical. Además del voluminoso repertorio que el compositor legó a la institución, se constata la existencia de otras obras compuestas durante su estancia en la catedral de Valencia, pero cuyas partituras han sido localizadas en otros archivos. Este es el caso, entre otros, de la obra objeto de estudio que fue localizada en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera (bajo la signatura Caja 10/7). Es precisamente en este archivo donde se conservan más obras del compositor, si bien es cierto que una gran parte están incompletas o en mal estado de conservación.⁴³

Se desconoce pues la procedencia de esta fuente y, a pesar de que la mano de copista no coincide con la de Andreví, no se descarta que sea la partitura utilizada para tal ocasión. Cabe considerar que, al tratarse de una obra profana no destinada al culto de la catedral sino a un acto público, esta formara parte de la biblioteca personal del maestro, la cual parece que fue depositada finalmente en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera.

Tampoco se indica propiedad ni está marcada por otros cuños más allá del propio del archivo de Cervera. Con todo, es posible que proviniera del que fue maestro de capilla de la parroquia de Santa María de Cervera en el

41. ORDIÑANA: *Oficio y Misa de Difuntos*, pp. 54-58.

42. BALLÚS Y EZQUERRO: *Música en imágenes: Francisco Andreví*, p. 289.

43. La localización y recuperación de esta obra en el Archivo Histórico Comarcal de Cervera pone de manifiesto la importancia en el vaciado y estudio de archivos locales, dado que, en ocasiones, las composiciones no se hallan custodiadas en las instituciones para las que fueron compuestas.

siglo XIX, Ignasi Esteve, ya que consta como propietario de la mayor parte de la obra contenida en el mismo archivo. A su vez, tal como indica Puig, parece ser que esta partitura –junto con el resto del fondo– llegó al maestro Esteve de la mano de su tío Cristòfol Farré, maestro de capilla de la misma iglesia en tiempos de Andreu.⁴⁴

Respecto a su descripción, en la caja estudiada se conserva la partitura manuscrita completa (66 páginas) con orden, de arriba abajo: violín 1º, violín 2º, viola, flauta, clarinete 1º, clarinete 2º, 2 trompas, clarín, fagot, trombón, tiple y tenores 1º, tiple y tenores 2º, bajos, acompañamiento [violonchelo] y piano-forte. El título de la portada apunta: 325 1 / *Cantata / Que a la Reyna N[uestr]a S[eñora] D[on]ña Maria / Cristina de Borbón, en su tránsito por / la Ciudad de Valencia, dedicó el E[xcelentí]mo Ayun / tamiento de la misma, el día 29 de Noviembre / del año 1829 / Puesta en Música por el Maestro de Capilla de la / Metropolitana Iglesia de la misma Ciudad / D[on] Fran[cis]co Xavier Andreu.*⁴⁵

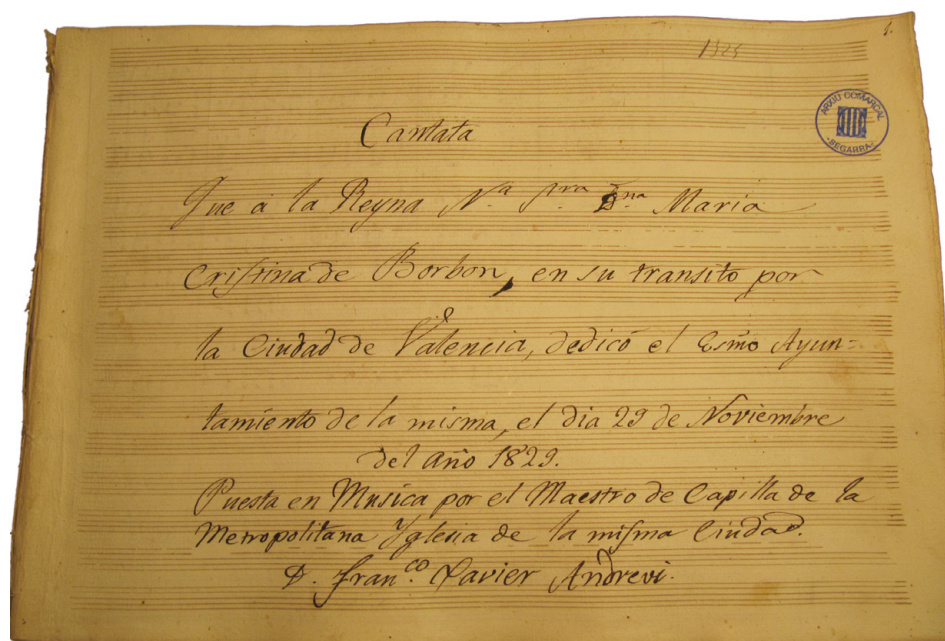


Ilustración 3. Andreu, Portada de la *Cantata* dedicada a María Cristina de Borbón, 1829, Archivo Comarcal de Cervera (E:CEC), Caja 10/7

44. XAVIER PUIG: «L'obra de Francisco Andreu i Castellà (Sanaüja 1786-Barcelona1853), músic segarrenc», en *Miscel·lània Cerverina*, 11, 1997, p. 131.

45. Archivo Histórico Comarcal de Cervera (E:CEC), Caja 10/7.

ANÁLISIS MUSICAL DE LA *CANTATA* EN CLAVE DE SUS IMPLICACIONES POLÍTICAS

Una vez contextualizado el momento y enclave en el que fue interpretada esta obra, cabe analizar sus aspectos musicales con respecto a la función específica para la cual fue concebida la *Cantata*: la alabanza del pueblo valenciano no solo al próximo enlace real, sino también a la monarquía hispánica y el recto proceder de Fernando VII.

En este punto, cabe considerar que la localización de esta pieza ha sido clave en el estudio de la producción musical de Andreví. Su género de carácter profano, frente al conjunto del repertorio eminentemente religioso que se conoce del maestro Andreví, es altamente significativo para determinar su estilo musical, así como su postura en relación con la corte española.

Así pues, el primer aspecto en el que es posible constatar esa función propagandística estaría en el propio texto de la *Cantata*, de autor desconocido, el cual se reproduce a continuación en su totalidad:⁴⁶

MARCHA

Vuela rauda Cristina, y cual astro
Que difunde esplendente fulgor,
Tu belleza y virtud resplandezcan
Sobre el trono opulento español.
Vuela, vuela, llevada en las alas,
Que propicio te preste el amor,
A colmar los ardientes deseos
De Fernando y la Ibera Nación.

RECITADO

En viudez dolorosa, en lloro acerbo,
Y de anhelada sucesión privado
Era el Monarca amado,
Que la parca inflexible por tres veces
Esgrimió su guadaña
Contra tres Reinas de la triste España.
La Nación acuciosa
Pide al Rey una Esposa:
Él entonces sus votos atendiendo
Recorre cuanto encierra
Entre cristianos Príncipes la tierra;
Y tu virtud, talento y hermosura
Su corazón enciende
En la llama de amor activa y pura.

46. *Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento...*, p. 14. Consúltese, asimismo: E:CEc, Caja 10/7.

CORO

Si la obediencia un tiempo,
O la razón de estado,
O el consejo privado
Fijaron su elección:
A ti ¡oh bella Cristina!
Solo el amor te llama
Que a nuestro Rey inflama
Y el bien de la Nación.

CAVATINA

Ve pues al trono,
donde Fernando
con pompa augusta
te está esperando.
Ve, y en su trono,
cual cara Esposa
la pena ahuyente
tu faz gozosa.
Dulce concordia,
grata armonía
reine en Iberia
desde aquel día.
Y el tierno fruto,
de tu himeneo
llene y complete
nuestro deseo.
Para que alegres
y bien hadados,
digamos todos
alborozados:
Felices siglos,
viva Cristina
y el que a la España
nos la destina.

CORO

Si la obediencia un tiempo etc.

MARCHA

Cuán la aurora disipa las sombras
Que la noche ominosa esparció;
Desvanece con leda presencia
La tristura, la pena, el dolor:
Y se estrella de paz y esperanza,
De consuelo, alegría y unión,

Que cual iris benigno aparezca
Sobre el vasto horizonte español.
Sigue, sigue las huellas gloriosas
Que el augusto Francisco trazó,
Y transmite sus bellas lecciones
A una larga y feliz sucesión.
De esta suerte, colmados los votos
Que la Hesperia a tu vista formó,
Otro trono te ofrece en su centro
Cada fiel y leal corazón.

La alusión a las virtudes de la princesa –con palabras como «belleza», «talento» y «hermosura»– y, muy especialmente, a su futuro como reina de España da prueba de la exaltación del poder real en esta obra, al mismo tiempo que mantiene el discurso oficial en torno a las causas del enlace por la esperada sucesión.

En cuanto a los aspectos musicales, se incluyen una serie de características y rasgos estilísticos que refuerzan el mensaje textual, creando una unión de lenguajes artísticos.

En primer lugar, la forma de la pieza, iniciada y terminada con una marcha, dotan a la obra de un carácter marcial acorde con la letra y el contexto que se representa. La primera indicación de tempo de la composición –*Marciale*– refuerza el matiz general de la obra, sobre todo dado que caracteriza el movimiento que abre y cierra la composición. El criterio de selección del resto de tempos parece responder a una búsqueda de contraste entre movimientos o secciones con tempos rápidos –*Allegro Maestoso* y *Allegretto*– y lentos –*Andante* y *Andante Maestoso*–. En la siguiente tabla puede observarse la distribución de los diferentes tempos a lo largo de la *Cantata*, así como los compases dispuestos entre los que sobresale el compás de compasillo (C).

	Marcha	Recitado	Coro	Cavatina		Coro	Marcha
Extensión	1-55	1-25	1-98	1-37	38-115	Ídem	Ídem
Tempo	<i>Marciale</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Andante</i> <i>Maestoso</i>	<i>Allegretto</i>		
Compás	C	C	6/8		C		
Plantilla vocal	Ti y T 1º / Ti y T 2º / B	Ti	Ti y T 1º / Ti y T 2º / B	Ti	Ti y T 1º / Ti y T 2º / B		
Plantilla instrumental	vn 1º / vn 2º / va / fl / cl 1º / cl 2º / tp / clr / fg / tbn / vc	vn 1º / vn 2º / va / fl / cl 1º / cl 2º / tp / fg / vc / pf	vn 1º / vn 2º / va / fl / cl 1º / cl 2º / tp / clr / fg / tbn / vc / pf	vn 1º / vn 2º / va / fl / cl 1º / cl 2º / tp / fg / tbn / vc / pf	vn 1º / vn 2º / va / fl / cl 1º / cl 2º / tp / clr / fg / tbn / vc / pf		

Tabla 1. Tempos, compases y disposiciones tímbricas de la Cantata de Andreví. Elaboración propia

En segundo lugar, cabe hacer mención de la distribución de los instrumentos y voces de esta obra, ya que es determinante para desentrañar su color musical. La *Cantata a la Reina María Cristina de Borbón* está concebida para un grupo vocal –un coro de tiples (solista, primeros y segundos), tenores (primeros y segundos) y bajos– y un grupo instrumental integrado por una sección de cuerda, viento y pianoforte. La sección de cuerda está formada por violines (primeros y segundos), viola y violonchelo. La sección de viento se distribuye en instrumentos de viento metal –con trompas, clarín y trombón– y viento madera –con flauta, clarinetes (primeros y segundos) y fagot–.⁴⁷ Con esta disposición, a pesar de no disponer de una aproximación a la plantilla en cuanto a efectivos, puede considerarse que existe un equilibrio sonoro, aunque con cierta predominancia de la tímbrica de viento metal. Por último, cabe indicar que el grupo instrumental al completo está presente en todos los movimientos de esta obra, a excepción del pianoforte en la marcha y el clarín y el trombón en el recitado. En la tabla anterior, se incluye información al respecto de las variaciones tímbricas entre los movimientos y secciones. El grado de contraste es notorio especialmente por las variaciones tímbricas del recitado y del *Andante Maestoso* de la cavatina, lo que dota de amenidad a la obra.

Junto con la forma y la tímbrica, en este apartado cabe referirse a las características del material temático destacando los elementos estilísticos –sonido, ritmo, melodía y armonía– que dotan de un carácter propio a la obra y muestran el estilo compositivo de su creador.⁴⁸ Es por ello que, en la siguiente tabla, se han incluido descripciones del material temático de cada movimiento haciendo referencia a uno o varios elementos estilísticos que sobresalen por encima de los demás o que son identificativos de un tema.

47. Como puede observarse, Andreví emplea el fagot en lugar del bajón tal como sucedía desde comienzos del siglo XIX. Véase: MARÍA ANTONIA VIRGILI: «La Música religiosa en el siglo XIX español», en EMILIO CASARES RODICIO y CELSA ALONSO GONZÁLEZ (eds.): *La Música Española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, p. 381.

48. Si bien no es objeto de este artículo sistematizar todos los procedimientos compositivos de esta obra, en este apartado se extraen sus rasgos distintivos analizando el uso que hace Andreví de los parámetros del lenguaje musical. Un estudio pormenorizado de piezas similares, junto con futuros trabajos sobre el estilo compositivo de Andreví, permitirá analizar con mayor sofisticación los procedimientos compositivos y el grado de originalidad de esta composición.

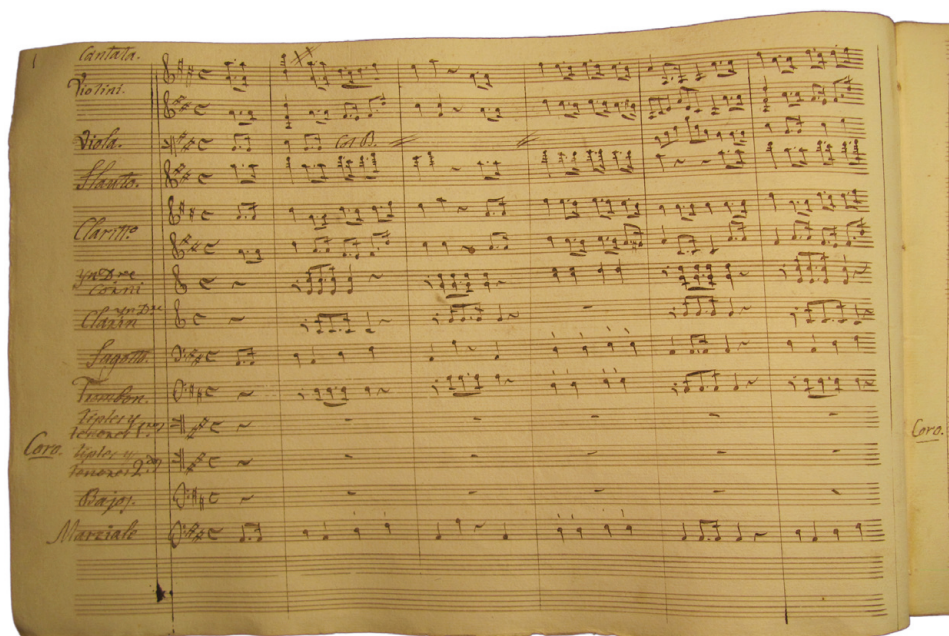


Ilustración 4. Disposición de las voces e instrumentos en la marcha de la *Cantata* de Andreví, Archivo Comarcal de Cervera (E:CEc), Caja 10/7

Sección	Tempo	Características del material temático
Marcha	<i>Marciale</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Ritmos anacrúsicos y puntillados. - Acentuación: dinámica marcada ('). - Saltos melódicos de cuartas y octavas justas. - Región principal: Re mayor.
	<i>Andante</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Ritmos anacrúsicos y puntillados. - Cromatismos. - Región principal: Re menor.
Recitado	<i>Allegro</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Estilo melismático.
	<i>Maestoso</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Pasajes con ritmo entrecortado. - Solos del tiple sin instrumentación. - Región principal: Re mayor.

Sección	Tempo	Características del material temático
Coro	<i>Allegretto</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Figuraciones excepcionales (seisillos). - Ritmos anacrúsicos. - Textura homofónica con pequeñas variaciones rítmicas. - Región principal: Sol mayor.
Cavatina	<i>Andante</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Textura melodía acompañada (solo del tiple). - Estilo melismático (<i>bel canto</i>) con gran virtuosismo. - Región principal: Re mayor.
	<i>Maestoso</i>	
	<i>Allegretto</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Textura solo-<i>ripieno</i> (tiple-coro). - Creación de clímax sonoros con progresiones y melodías muy activas (subdivisiones y figuraciones). - Regiones principales: La mayor – Re mayor.

Tabla 2. Características del material temático de la *Cantata* de Andreví. Elaboración propia

Como puede verse, por un lado, Andreví emplea de forma muy efectiva una serie de recursos estilísticos que evocan un estilo militar. Los toques breves de los metales (trompas, clarín y trombón), el ritmo puntillado (corchea con puntillo y semicorchea) y los saltos de cuarta justa hacen que su carácter se aproxime más a un himno. Cabe destacar, además, la tonalidad principal en Re mayor pues le confiere un aire brillante asociado al poder monárquico.

Ejemplo 1. Extracto de la marcha de inicio de la *Cantata* (cc.1-5; Trompas, clarín y trombón). Elaboración propia

Por otro lado, también están presentes rasgos estilísticos propios del compositor y del momento histórico, como es la yuxtaposición de elementos compositivos de diferentes épocas o estilos: una simetría en la estructuración de las frases y una tendencia teatralizante con la presencia de cadencias y florituras. Todo ello es empleado por Andreví al servicio de la expresividad que en este contexto se demanda por ser la música representante del soberano y sus designios.

Por último, con el propósito de indagar el grado de coherencia con el discurso de este acto, cabe hacer mención de la relación música-texto en los dos niveles compositivos en los que se produce generalmente: el nivel estructural y el nivel expresivo.

En cuanto al nivel estructural, el texto es clave en la configuración de los movimientos y secciones. Estas últimas están concebidas según la estructura del texto y, en términos generales, siguen los signos de puntuación. Se dan dos estilos principales de musicalización del texto con pasajes de estilo silábico y otros claramente melismáticos influenciados por el *bel canto* italiano (Véase *Ejemplo 2*).

Respecto al nivel expresivo, se ha encontrado una serie de palabras o breves frases que son subrayadas por el discurso musical produciéndose una adecuación música-texto, aunque de forma puntual. Es el caso del vítor «viva Cristina» del *Allegretto* de la cavatina donde se produce un clímax sonoro, precedido de una progresión ascendente, con trémolos en las cuerdas y la participación de la totalidad del coro. Otro ejemplo, en el mismo movimiento, se sitúa en el verso «nos la destina» también destacado con un clímax sonoro de final de sección y con una duración de 15 compases.



Ejemplo 2. Extracto del recitado de la *Cantata* (cc. 53-57; tiple). Elaboración propia

CONCLUSIONES

En la reconstrucción del viaje de María Cristina al encuentro con Fernando VII se ha constatado la notoriedad que este acontecimiento supuso para el pueblo español y, muy decididamente, la ciudad de Valencia. La desesperación ante la necesidad de consolidación del trono se vislumbra en la magnificencia de estos acontecimientos festivo-ceremoniales, donde la monarquía manifiesta su poder y los súbditos el grado de vasallaje y fidelidad.

El recibimiento llevado a cabo por la ciudad de Valencia fue uno de los más célebres y en él participaron multitud de corporaciones e instituciones. El Ayuntamiento tuvo un papel muy activo como organizador del evento y transmisor e intermediario entre el poder real y la sociedad. La decoración, los bailes, la poesía y la música fueron minuciosamente preparadas como parte de un discurso de apoyo no solo hacia el enlace real, sino también al poder monárquico. La *Cantata a la Reina María Cristina de Borbón* (1829) de Andreví se presenta como una muestra más de fidelidad en este contexto y cumple con su función propagandística. Con el análisis de esta obra se pone de manifiesto su temática laudatoria sobre las virtudes de la princesa –y su futuro como reina de España– y un estilo musical caracterizado por la preponderancia de los metales, los ritmos puntillados o marciales y el empleo de tonalidades con aire brillante.

Por último, la valoración de esta obra ha corroborado la maestría e importancia del compositor Francisco Andreví durante su estancia en la catedral de Valencia. Su trayectoria y actividad musical en esta ciudad fueron claves para tal encargo y responsabilidad. Andreví yuxtapone en esta obra sus propios rasgos estilísticos con elementos compositivos acordes al texto y el carácter que el contexto demanda. Tal muestra de destreza fue, muy probablemente, un estímulo para su posterior destino en Palacio como maestro de la Real Capilla de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, ESTER: «El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (I)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 16, 1999, pp. 493-530.
- : «El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 19, 2001, pp. 183-212.
- : «La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII», Tesis Doctoral, Universitat de València, 2003.
- : «Vicio y virtud en la alegoría de exaltación monárquica: del fin del Antiguo Régimen al liberalismo», en RAFAEL ZAFRA MOLINA y JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ (coord.): *Emblemática*

- trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Universidad de Navarra, Navarra, 2011, pp. 137-148.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, MARÍA SALUD: «Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la infanta María Ana Victoria», en *Revista de Musicología*, 20, 1997, pp. 343-354.
- BALLÚS CASÓLICA, GLÒRIA Y EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO: *Música en imágenes: Francisco Andreví (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*, Madrid: Alpuerto, 2016.
- BOMBI, ANDREA: «La música en las festividades del palacio Real de Valencia en el siglo XVIII», *Revista de Musicología*, 18, 1995, pp. 175-228.
- BORDAS IBÁÑEZ, CRISTINA, ROBLEDO ESTAIRE, LUIS, KNIGHTON, TESS y CARRERAS ARES, JUAN JOSÉ (COOR.): *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid: Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2000.
- CARRERAS Y BULBENA, JOSEP RAFAEL: *El oratorio musical*, Barcelona: Tip. L'Avenç, 1906.
- CLIMENT BARBER, JOSÉ: *La música de la Catedral de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2011.
- Decretos del rey Nuestro Señor Don Fernando VII, y Reales Órdenes, Resoluciones y Reglamentos Generales expedidos por las Secretarías de Despacho Universal y Consejos de S.M. desde 1º de Enero hasta fin de Diciembre de 1829*. JOSEF MARÍA DE NIEVA, tomo decimocuarto, de orden de S.M., Madrid: Imprenta Real, 1830.
- Descripcion del viage de sus magestades D. Francisco I y Da. Maria Isabel, Reyes de Nápoles, de la Princesa Real Da. Maria Cristina, futura Reina de España, de S.A. la Duquesa de Berri y de los Serenísimos Señores Infantes de España D. Francisco de Paula y Da. Luisa de Borbón*, Valencia: José Gimeno, 1829.
- DE LA TORRE MOLINA, MARÍA JOSÉ: «Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)», Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- : «Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)», Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.
- : «La música en las Fiestas Reales de la Málaga Napoleónica (1810-1812)», en *Revista de Musicología*, 32, 2009, pp. 447-473.
- FERRER MARTÍ, SUSANA: «Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político-patrióticas en la ciudad de Valencia», Tesis de licenciatura, Universitat de València, 1993.
- GIL SALINAS, RAFAEL: «El símbolo de lo Real: La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX», en CONCHA LOMBA Y JUAN CARLOS LOZANO (eds.): *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto, II*, Actas del simposio, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2014, pp. 91-117.
- HERNÁNDEZ PERELLÓ, MARI CARMEN Y REIG BALDÓ, SARA: «La permanencia de lo efímero. Primeras plasmaciones: Los monumentos erigidos en las visitas de la reina María Cristina a la ciudad de Valencia (1829-1844)», en *Archivo de arte valenciano*, 88, 2007, pp. 75-82.
- KNIGHTON, TESS Y MORTE GARCÍA, CARMEN: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: The triumph of a Christian King», *Early Music History*, 18, 1999, pp. 119-163.
- LOLO, BEGOÑA: «La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», en *Cuadernos de Arte*, 26, 1995, pp. 157-169.
- : «Las bodas de Carlota Joaquina con Joao VI (1785)», en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN Y MARÍA PAULA MARÇAL LOURENÇO (COOR.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX)*. Actas del Congreso Internacional, Polifemo, Madrid, 2008, pp. 1847-1884 (Volumen 3).
- MARTÍNEZ MOLÉS, VICENTE: «Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo», Tesis Doctoral, Universitat de València, 2015.
- Memoria de los regocijos públicos con que el excelentísimo ayuntamiento de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Valencia celebró el tránsito y permanencia de los muy excelosos y poderosos reyes de las Dos Sicilias, y de su augusta hija la princesa doña María Cristina de Borbón, en su viage a Madrid, con motivo del agosto enlace de S.A. con el rey*

- nuestro Señor (que Dios guarde) publicada por dicha Corporación*, Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort, 1830.
- MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR Y RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2006.
- MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR: «La iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono español», en ALBERTO RAMOS SANTANA y ALBERTO ROMERO FERRER (eds.): *1808-1812: los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2009, pp. 163-194.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, MARÍA PILAR: «El poder monárquico. Fiestas reales e imagen de la monarquía en la Valencia del Siglo XVIII», Tesis Doctoral, Universitat de València, 1994.
- : «Fiestas reales en la Valencia moderna: El espectáculo del poder de una monarquía ideal», en *Estudis: revista de historia moderna*, 20, 1994, pp. 323-327.
- MORALES, NICOLÁS: «Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina», en *Revista de Musicología*, 22, 1999, pp. 175-208.
- NAVARRO LALANDA, SARA: «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806- 1878)», Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- ORDIÑANA GIL, MARÍA: «Oficio y Misa de Difuntos de Francisco Andreví Castellá (1786-1853) en el contexto de las exequias reales españolas del siglo XIX», Tesis Doctoral, Universidad Católica de Valencia, 2016.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Los apostólicos; Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid: Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1885.
- PUIG, XAVIER: «L'obra de Francisco Andreví i Castellà (Sanaüja 1786-Barcelona1853), músic segarrenç», en *Miscel·lània Cerverina*, 11, 1997.
- RIFÉ I SANTALÓ, JORDI: «La música en Girona durante la visita del archiduque Carlos de Austria», en *Revista de Musicología*, 20, 1997, pp. 331-342.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: «Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», en *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 2010, pp. 7-24.
- : *Himeneo en la corte: poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
- ROS-FÁBREGAS, EMILIO: «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», en *Early Music History*, 23, 1995, pp. 374-389.
- VIRGILI MARÍA, ANTONIA: «La Música religiosa en el siglo XIX español», en EMILIO CASARES RODICIO y CELSA ALONSO GONZÁLEZ (eds.): *La Música Española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995.

HEMEROGRAFÍA

- Diario de Barcelona*, 319-323, 1829.
- Diario de Valencia*, 59, 1829.
- Diario de Valencia*, 60, 1829.
- Diario de Valencia*, 62, 1829.
- Diario de Valencia*, 63, 1829.
- Mercurio de España*, 10, 1829.
- Mercurio de España*, 11, 1829.
- Mercurio de España*, 12, 1829.

FUENTES INÉDITAS

- «Actas y documentos pertenecientes a la comisión de festejos a la venida de SSMM, año 1829», AMV, FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales.
- «Antecedentes de festejos por la venida de los Reyes de las dos Sicilias y la Serenísima Señora Infanta Doña Cristina futura Reina de España», Archivo Municipal de Valencia (AMV), FIESTAS, FERIAS Y ESPECTÁCULOS, CLASE I, SUBCLASE B: Fiestas Reales.
- «*Cantata / Que a la Reyna N[uestr]a S[e]ñora D[on]ña Maria / Cristina de Borbón, en su tránsito por / la Ciudad de Valencia, dedicó el E[xcelentísimo]mo Ayun / tamiento de la misma, el día 29 de Noviembre / del año 1829 / Puesta en Música por el Maestro de Capilla de la / Metropolitana Iglesia de la misma Ciudad / D[on] Fran[cis]co Xavier Andreví*», Archivo Histórico Comarcal de Cervera (E: CEc), Caja 10/7.
- «Carta de Andreví al Cabildo del 29 de abril de 1824», Biblioteca Nacional de España, MSS.14059/17/9.
- FRANCISCO FERRER: «Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid», Biblioteca Valenciana, 1831, CartografíaAnt7/6.

EL RETRATO EN EL COLECCIONISMO BURGUÉS
Y NOBILIARIO EN MADRID DURANTE EL SIGLO
XIX: PRESENCIA, SIGNIFICADOS Y NARRATIVAS

THE PORTRAIT IN THE BOURGEOIS
AND ARISTOCRATIC COLLECTIONS IN MADRID
DURING THE 19TH CENTURY: PRESENCE,
MEANING AND NARRATIVES

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA¹
Museo Nacional del Prado
<https://orcid.org/0000-0002-2328-4371>

RESUMEN: El estudio de diferentes fuentes literarias, documentales (sobre todo inventarios) y gráficas (en especial fotografías) permite conocer los numerosos usos que el género del retrato tuvo en las colecciones de la burguesía y la nobleza durante el siglo XIX en Madrid. Se analizan tanto la variedad de narrativas en la disposición de los retratos históricos y de las efigies familiares en sus respectivos domicilios particulares como los diversos significados que ambos tipos de imágenes tuvieron. Además, estas prácticas se ponen en relación con las sucesivas iniciativas llevadas a cabo durante toda esta centuria desde instituciones como el Museo del Prado.

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Políticas para la legitimación nobiliaria: semejanzas, disimilitudes y apropiaciones en el coleccionismo entre la nobleza y la burguesía española (1788-1931)*, PID2019-107636GA-I00.

Palabras clave: iconotecas, coleccionismo, burguesía, nobleza, fuentes documentales

ABSTRACT: The study of different literary, documentary (mainly inventories) and graphic sources (especially photographs) allows us to know the numerous uses that the portrait as a genre had in the collections of the bourgeoisie and aristocracy during the 19th century in Madrid. The variety of narratives in the disposition of historical portraits and the families' effigies in their residences are analyzed, as well as the countless meanings that both types of images had and their relationships with the different initiatives carried out during that period by institutions such as the Museo del Prado.

Key words: portrait galleries, collecting, bourgeoisie, aristocracy, documentary sources

El retrato, como género pictórico, experimentó un gran auge durante el siglo XIX, hasta el punto de que se ha considerado como su periodo más fecundo,² debido sobre todo al papel ejercido por la burguesía. Resulta difícil desvincular este hecho del interés creciente hacia el retrato dentro del coleccionismo tanto privado como institucional, donde se asiste a la constitución de diferentes iconotecas. Este artículo aborda sobre todo el primero de esos ámbitos y estudia de forma concreta las diferentes prácticas coleccionistas desarrolladas en torno a este género por la burguesía y la nobleza radicada en la corte a lo largo de esta centuria, así como las similitudes y diferencias que una y otra plantearon en su lectura y disposición.

EL RETRATO Y SU CONSIDERACIÓN EN LAS FUENTES

Dada la escasez de imágenes de interiores palaciegos y burgueses existente en este periodo, el estudio de estos aspectos ha de basarse en las fuentes documentales, especialmente inventarios y catálogos de colecciones,³ aunque la lectura de unos y otros revela ciertas peculiaridades en lo que se refiere a la presencia y ponderación de los retratos. Así, los catálogos se convirtieron

2. JAVIER BARÓN: «El arte del retrato en la España del siglo XIX», en JAVIER BARÓN Y LETICIA RUIZ (coord.): *El retrato español en el Prado*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2010, p. 17.

3. Para este periodo resulta fundamental: PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, CEEH, Madrid, 2018, pp. 134-143.

en elemento habitual en el coleccionismo de la primera mitad del siglo XIX, en detrimento de los inventarios habituales hasta entonces,⁴ pero su análisis nos demuestra que en la gran mayoría de ellos no se han incluido los retratos familiares.⁵ Esta ausencia impide saber a veces no solo el número, sino también la distribución de esas efigies y demuestra que muchas veces no eran estimadas por sus cualidades propiamente artísticas, sobre todo cuando representaban a familiares muy próximos. Diferentes testimonios coetáneos y otras fuentes revelan también la consideración efímera que muchos retratos tuvieron, en especial entre la burguesía, por cuanto en no pocos casos los propietarios no llegaron a generar una verdadera vinculación con estas imágenes. Miguel Moya describió una situación que hubo de ser muy frecuente (fig. 1):

Quien sea aficionado a inspeccionar los puestos del Rastro y las almonedas y prenderías, al lado de ruinas que fueron objetos de mobiliario sabe Dios en qué época y en qué forma, habrá visto muchas veces retratos que se darían de balde, suponiendo que alguien los desease a este precio.⁶

El análisis de las ventas realizadas por Pedro Bosch, el principal comerciante madrileño de pintura de la segunda mitad de siglo, permite asegurar que entre la clientela más selecta –a la que él se dirigía– los retratos decimonónicos de personajes contemporáneos eran realmente escasos, lo que se debe sin duda a que estos carecían de demanda,⁷ de ahí que pasaran a malbaratarse en el mercado generalista.

4. ANTONIO URQUÍZAR HERRERA y JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA: «La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico 1700-1850», en LUIS SAZATORNIL y FRÉDÉRIC JIMÉNO (coord.): *El arte español en Roma y París (siglos XVIII Y XIX)*, Madrid, 2014, pp. 257-274, p. 271.

5. Del total de catálogos analizados (Cfr. MARTÍNEZ PLAZA: *El coleccionismo de pintura*) tan solo aparecen retratos familiares en dos manuscritos: ANÓNIMO: *Catálogo de las pinturas, estatuas y vasos etruscos que existen en la Galería del Exmo. Señor Duque de Berwick y Alba*, 1831. Archivo Ducal de Alba. ANÓNIMO: *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los Exmos. Sres. Duques de Medinaceli en Madrid*, 1877, Archivo Ducal de Medinaceli (Toledo), leg. 85-2.

6. MIGUEL MOYA: *Puntos de vista. Colección de artículos*, Madrid, 1881, p. 118.

7. Análisis basado en un inventario de los bienes de su comercio (AHPM, t. 37403, fols. 1632 ss), diferentes noticias en prensa sobre sus ventas (*La Época*, 20 de enero y 10 de junio de 1883, 29 de abril de 1891) y los escasos catálogos que publicó (*Exposición Bosch. Bellas Artes, mayo de 1882*, Madrid, 1882; *Catálogo. Exposición Bosch. Bellas Artes, junio de 1883*, Madrid, 1883).



Fig. 1. Domingo Muñoz, dibujante, Ovejero, grabador, *El mercado del Rastro* (detalle), 1880

Poleró definió este desinterés como propio de la burguesía, pero no de la nobleza: «apenas a medio siglo llega la conservación de recuerdo por el retrato, pues desde la familia a los extraños pasando de una a otra mano, vienen a dar los más en las prenderías o en el Rastro».⁸ Cuando esta actitud

8. VICENTE POLERÓ: «El retrato en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1896, t. 3, pp. 58-63, p. 59.

se encuentra entre la nobleza –donde no es frecuente– normalmente se debe a la falta de herederos directos y a la desaparición de cualquier vínculo con el linaje de sus ascendentes. Así, Dolores Hernández Márquez, viuda del IX marqués de Cabriñana del Monte y sin descendencia directa, pidió en su testamento de 1894 que los retratos familiares fueran destruidos a su muerte.⁹ En casos como estos era frecuente asegurar la pervivencia de estas obras a través de diferentes fórmulas. En el testamento de María Luisa de Borbón, duquesa viuda de San Fernando, fallecida sin descendencia, estas obras fueron repartidas entre la heredera del título (su cuñada), su administrador y sus parientes.¹⁰ Otra forma de garantizar su transmisión era dejar todas las efigies familiares sin valor, lo que aseguraba que quedaban fuera de los cálculos divisorios: en la de Vicente María Quesada de Cañaverál, conde de Benalúa, no se tasaron un retrato de señora «que por ser de la familia no se tasa» ni los del conde y su esposa.¹¹

LA DIFUSIÓN PÚBLICA DEL RETRATO HISTÓRICO Y LAS INICIATIVAS INSTITUCIONALES

Aunque el interés por la historia y sus protagonistas pueda remontarse a la Ilustración, será desde principios del siglo XIX cuando este comience a generalizarse en España. Este proceso cultural permite explicar buena parte de los intereses coleccionistas que aquí analizamos y la difusión, mediante publicaciones impresas, de las galerías de hombres y mujeres ilustres, cuyo ejemplo más antiguo es de finales del siglo XVIII: *Retratos de los Españoles Ilustres*. Aunque el más conocido es la *Iconografía española* de Valentín Carderera (1855-1864),¹² esta no dejaba de ser una edición lujosa y muy costosa, de carácter erudito. Hubo otros proyectos editoriales parecidos, de mayor tirada y menor coste, tan fundamentales en esta vulgarización de la Historia como las sucesivas publicaciones de Modesto Lafuente y otros historiadores. Destacan *Álbum biográfico* (1849), de Ángel Fernández de los Ríos y su continuación *Galería Universal de Biografías y Retratos de los personajes más notables desde 1848* (1867).

Del mismo modo, la creación de galerías de retratos en diferentes estamentos oficiales se remonta a finales del siglo XVIII, pero este proceso empezó a normalizarse desde el primer tercio del siglo XIX, cuando algunas

9. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, T. 39605. fols. 6182 ss. En adelante, AHPM.

10. Archivo General de Palacio. Reinados. Isabel II. leg. 1154. En adelante, AGP.

11. AHPM. t. 27007. fols. 264 ss.

12. JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL: *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, CEEH, Madrid, 2019, pp. 207-218.

instituciones destinaron a tal fin un espacio determinado. La reorganización de las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando permitió la creación de una «Sala de los Retratos», en la que se reunieron artistas y académicos con otros retratos históricos, fundamentalmente de la monarquía.¹³ A partir de 1828, en el Real Museo (hoy Museo del Prado) se instaló el Gabinete de Descanso de Sus Majestades, con más de 27 efigies de la dinastía de los Borbones.¹⁴ Ninguno de estos dos espacios –sobre todo el segundo– resultaba accesible para el público. Tampoco el Museo de la Trinidad tuvo un lugar destinado de forma específica a los retratos, aunque, de acuerdo con el inventario topográfico de 1847, en una escalera interior se colocaron muchos de los retratos que venían de conventos. El primer paso en la institucionalización del interés por el retrato histórico se encuentra en la creación de la Serie Cronológica de los Reyes de España, que José de Madrazo ideó en 1848 para ser instalada en el Real Museo: debía mostrar a la Monarquía hispana al completo, desde el primer rey Godo hasta el presente.¹⁵ Aunque llegó a disponerse en las salas de acceso público, la galería acabó desmontándose y no fue replicada en otras iniciativas de calado.

El coleccionismo particular acabó canalizando este interés e intentó dar respuesta a la parálisis de la administración estatal, incapaz de emprender un proyecto de difusión pública que pudiera emular a los de otras capitales europeas, como Londres, donde en 1856 se fundó la National Portrait Gallery. En este contexto debe entenderse la publicación del *Catálogo de los retratos de personajes célebres que comprende la galería de Lesmes Hernando* en 1857 y su exposición pública, primera réplica de alcance –si bien, bastante modesta– a la iniciativa anglosajona. Otros particulares tuvieron planteamientos mucho más ambiciosos, como la creación de un Museo histórico. El proyecto, dirigido al Ministerio de Fomento y hasta ahora desconocido, bien pudo ser realizado por Pedro de Madrazo y, aunque se encuentra sin firmar ni fechar, ha de ser de hacia 1870-1880.¹⁶ En él, se señala la necesidad de destinar dentro de ese nuevo museo –donde se representarían diferentes hazañas históricas– unos espacios determinados para las imágenes de los personajes más célebres. No parece que el Ministerio llegase a dar respuesta a esta propuesta.

13. MARÍA VICTORIA ALONSO CABEZAS: «Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)», *Archivo Español de Arte*, 2019, vol. XCII, n.º 366, pp. 191-202, 199-200.

14. PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2019.

15. JOSÉ LUIS DíEZ GARCÍA: *La pintura isabelina: arte y política; discurso leído por José Luis Díez García y contestación por Carmen Iglesias, el día 6 de junio de 2010 en el acto de recepción*, Madrid, 2010, pp. 59-70.

16. «Proyecto de un museo histórico», sin firmar ni fechar, posiblemente de Pedro de Madrazo. Archivo General de la Administración. Educación. 31/6797. leg. 6632-1. En adelante, AGA.

Dos décadas más tarde de la creación de la iconoteca inglesa y poco después de la formación de la Galería de los Presidentes de las Cortes para el Congreso de los Diputados (1871), se creaba la Junta de Iconografía Nacional, por Real Decreto de 13 de agosto de 1876. Su misión era formar en Madrid una Iconoteca Nacional, que sirviera de reconocimiento a los personajes históricos del pasado y de estímulo para los ciudadanos. El proyecto acabó en el Museo del Prado y pretendió no solo emular a los ya existentes en Europa, sino acabar con la parcialidad y especificidad de algunas galerías que para entonces eran accesibles, como la del Museo Naval. Aunque su génesis ha sido ya suficientemente estudiada,¹⁷ a través de los debates de la Junta podemos conocer los intereses que movieron a muchos de los coleccionistas o *connoisseurs* coetáneos.¹⁸ El planteamiento inicial distinguía cuatro tipos de personajes: políticos, artistas, militares y escritores. Dado el destino público del proyecto, los miembros implicados procuraron comprar más originales que copias, y priorizaron la autenticidad por encima de la calidad:¹⁹ es decir, preferían el retrato antiguo, porque más allá de su estado de conservación o de su falta de calidad (que cualquier buen copista contemporáneo podía mejorar) su antigüedad refrendaba su historicidad y los eximía de toda sospecha de falsificación. Estos eran los mismos principios que defendía Valentín Carderera, quien rechazaba los «defectos de carácter y estilo» de las copias.²⁰ Sus estudios marcaron el gusto de otros coleccionistas y eruditos, como Vicente Poleró, que suscribió esta misma idea en 1896.²¹ Aún a principios del nuevo siglo (1902), Narciso Sentenach, mostraría su férrea defensa del «interés histórico que los avalora y hace dignos, aunque no sea más que por esto, de la mayor estima»,²² y estos fueron los principios que marcaron también la Exposición Nacional de Retratos celebrada en Madrid en 1902.

Esta Iconoteca tuvo una existencia efímera y difícil (no llegó a sumar más de 86 retratos propios) y ni siquiera supuso un estímulo para la creación de otras de carácter provincial o local, aunque sí es cierto que poco después comenzaron a formarse la mayoría de las galerías ministeriales.²³ En nuestra

17. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (COOR.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013, pp. 271-296.

18. Fechadas en 1877, se encuentran en: AGA. Educación. Caja 31/6734.

19. *Ibidem*. Véase también RODRÍGUEZ MOYA: «La Junta de Iconografía Nacional», p. 274.

20. VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles...*, Madrid, 1877, p. VII.

21. POLERÓ, «El retrato en España», p. 59.

22. NARCISO SENTENACH: «Exposición Nacional de Retratos», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902, junio, año 6, pp. 490-495, aquí p. 490.

23. PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: «La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente», en VV. AA.: *Catálogo de Pintura y Escultura. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*, Ministerio de Agricultura-Secretaría General Técnica, Madrid, 2018, pp. 143-163.

opinión, la exposición de 1902 buscó en buena medida restituir este vacío y aliviar el fracaso del Museo Iconográfico. Nunca había sido posible contemplar reunidas muchas de las principales galerías particulares aquilatadas durante la centuria anterior, así como aquellas que a pesar de pertenecer a organismos oficiales (la Biblioteca Nacional, los ministerios, etc.) resultaban invisibles. La comparación entre unas y otras reveló la excelencia de las primeras frente a la vulgaridad de las segundas, como señaló Sentenach.²⁴

LA NOBLEZA: EL VALOR DEL LINAJE Y LA PUESTA EN ESCENA

El estudio de las diferentes familias nobiliarias asentadas en la corte revela que en algunas de ellas los retratos suponían el grueso de sus colecciones pictóricas y esto, en todos los casos (y de manera más acusada en las de mayor abolengo), era resultado de la acumulación en una sola persona o matrimonio de diferentes títulos nobiliarios. En los marqueses de Alcañices y duques de Alburquerque, la testamentaría de Nicolás Osorio y Zayas (1793-1866) revela que la mitad de las 50 pinturas eran retratos.²⁵ El inventario de bienes levantado en 1838 tras la muerte de Antonio María Bernaldo de Quirós y de su esposa, Hipólita Colón –VI marqueses de Santiago y de Monreal–, presenta idéntica proporción.²⁶

Se observa también que, en la mayoría de los casos, esta parte de la colección recibió especial cuidado e intentó mantenerse unida. Por poner solo dos ejemplos: los marqueses de Santa Cruz mantuvieron su galería de retratos de los antepasados y algunos objetos relacionados con Álvaro de Bazán, su ascendiente más ilustre;²⁷ los duques de Híjar hicieron lo mismo con los 20 retratos familiares,²⁸ y los otros 16 que colgaban en la Capilla del Obispo (anexa a la madrileña iglesia de San Andrés),²⁹ en la que ostentaban su patrocinio desde 1801. La mención de Poleró señala la relevancia de esta iconoteca sacra,³⁰ salvada de las diferentes desamortizaciones y desvinculaciones y de las ventas del resto de la colección pictórica, donde se saldaron también retratos que no representaban a ningún antepasado.

24. SENTENACH: «Exposición Nacional de Retratos», p. 490.

25. Archivo Casa Ducal de Alburquerque, Cuéllar. Caja 408. Exp. 5.

26. AHPM. T. 25456. fol. 8r.

27. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 133.

28. MARÍA JOSÉ CASAÚS BALLESTER: *La pinacoteca de la casa ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza, 2006, p. 92.

29. Archivo Provincial de Zaragoza. Fondo Híjar, p. 1-148: Inventario de las pinturas, muebles, ropas y otros efectos comprados por el Excmo. Duque de Híjar en la subasta de 20 de febrero de 1868.

30. VICENTE POLERÓ: *Tratado de la pintura en general. Comprende las reglas más importantes para el ejercicio*, Madrid, 1886, p. 216, nota 1.

En efecto, la intención de conservar unidas todas estas efigies, a veces implicó salvarlas de la decadencia económica de muchos de estos nobles. La decisión normalmente no revestía de gran dificultad, pues en no pocos de estos casos los retratos eran las obras de menor interés artístico, y por lo tanto de menor valor económico. Por otro lado, resulta evidente que en ellos también se fundamentaba la antigüedad del linaje. Además, coincidiendo con el asentamiento definitivo en la corte de diferentes familias nobiliarias, se vivió un proceso de reorganización y concentración que implicó el envío a su residencia en Madrid de retratos procedentes de otros lugares o estados. Aunque más abajo se estudiará con detalle el ejemplo de los duques de Osuna, esta práctica fue bastante frecuente, como muestran los casos de Enrique Pérez de Guzmán el Bueno (1826-1902), marqués de Santa Marta y conde de Torre Arias³¹ y de María Asunción Belvís Moncada (doc. 1836-1847), marquesa de Villanueva de Duero.³²

Aunque se conocen pocos inventarios topográficos que permitan estudiar la disposición y lectura de las colecciones, el análisis de aquellos conocidos evidencia que, aunque el deseo de mantener unido el patrimonio de mayor implicación simbólica fuera común a muchos, solo en ciertos casos esto se tradujo en un despliegue específico. Hubo familias en las que, a pesar de que la parte de los retratos era muy nutrida, esta se encontraba repartida por diferentes estancias o no fue objeto de una lectura concreta. Es el caso de la colección que los duques de Villahermosa guardaban en su palacio madrileño (hoy Museo Thyssen-Bornemisza). En la Exposición Histórico-Europea de 1892 se expusieron 12 de ellos,³³ siendo el miembro de la nobleza que presentó mayor número de retratos pintados. Sin embargo, no parece que tuvieran una disposición ordenada en el palacio, pues a la muerte del XIV duque, Marcelino de Aragón y Azlor (1815-1888), las 88 efigies existentes (de un total de 190 pinturas) se repartían por diferentes estancias sin ningún criterio, y ni siquiera se habían agrupado en una misma estancia los primeros duques de Villahermosa,³⁴ como sí lo estarían ya en el siglo XX.³⁵

Otros inventarios permiten conocer con detalle algunos de estos conjuntos iconográficos heredados, y el papel dado al retrato. En determinados casos, sobre todo en los de mayor abolengo, este se encontraba integrado en uno de los espacios simbólicos ligados a la historia y al linaje de la familia,

31. VICENTE POLERÓ: *Catálogo de los cuadros del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta*, Madrid, 1875, p. 163.

32. PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 275.

33. *Catálogo de la Exposición Histórico-Europea, 1892 a 1893*, Madrid, 1892, Sala XX, nº 110-121.

34. Se encontraban sobre todo en las dos antecámaras, en la galería del patio y en la sala primera: AHPM, t. 36455. fols. 1808r-1813r.

35. José Ramón Mélida señalaba que estos se encontraban en el zaguán de entrada y en la escalera. Cfr. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA: «Visita de la sociedad al Palacio de Villahermosa», en *Boletín de la sociedad española de Excursiones*, 1921, tomo XXIX, pp. 64-71.

aunque no siempre resultara el de mayor significación. La testamentaría (1817) de Agustín Pedro de Silva-Fernández de Híjar, el X duque de Híjar, indica que en el palacio se encontraba el «Salón de la Calle del Sordo», donde se hallaban todos los retratos familiares de los Ariza, Híjar, Aranda, Liria y Montijo, desde el siglo XVI, y también algunas efigies reales.³⁶ Era tal su importancia que se mantuvo indivisa hasta el XIII duque, Cayetano:³⁷ pero, sin embargo, lo más conocido era la sala del dosel o Salón del Solio o de los Tapices.³⁸ En otras ocasiones, la sala de retratos era el único lugar singular. En el inventario *post mortem* de la casa que poseía en Hortaleza José Joaquín de Silva-Bazán y Sarmiento (1734-1802), IX marqués de Santa Cruz, la pieza número 4 contenía efigies reales (Felipe IV y Carlos II) junto a otros familiares, recibidos seguramente por su matrimonio con María de la Soledad Fernández de la Cueva y Silva, como son los de Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli, y de Francisco de la Cueva.³⁹

Por tanto, la configuración de los espacios protagonizados por retratos ofrecía muchas otras posibilidades. En el palacio del marqués de Leganés existía hacia 1820 una «Pieza de los caballos» cuya denominación obedecía a la existencia de representaciones ecuestres: en ella los nobles de la familia compartían espacio con las imágenes de los monarcas españoles.⁴⁰ Este ejemplo muestra cómo el criterio de ordenación podía ser la especialización tipológica –del que, ciertamente, no hay muchos ejemplos similares– y también la unión en una misma sala de efigies familiares y reales. Esta se convirtió en una de las prácticas más exitosas en los interiores nobiliarios durante todo el siglo, como hemos visto en los casos de Híjar y Santa Cruz. Se trataba de unir la imagen del propietario a las de los monarcas reinantes, buscando no solo un claro posicionamiento político (que se podía hacer más evidente en ciertos momentos históricos) sino también la legitimidad de su posición social; de ahí que este comportamiento se observe también en la burguesía ennoblecida. Así, Mauricio Nicolás Álvarez de Asturias Bohórquez (1792-1851), II duque de Gor, encargó 5 retratos a Federico de Madrazo: el suyo, el de su mujer y el de su madre, todos en busto, y otros dos de mayor empeño –de medio cuerpo– de Isabel II y Francisco de Asís, que además fueron ornados con marcos tallados y dorados,⁴¹ mientras que los otros presentaban un enmarcado más sencillo. Ya en la segunda mitad, en la galería de la planta baja del palacio del marqués del Campo en el Paseo de Recoletos, había 3 bustos

36. CASAÚS BALLESTER: *La pinacoteca de la casa ducal de Híjar*, pp. 158-178.

37. *Ibidem*, p. 211-218.

38. RICHARD Y QUETIN: *Guide du voyageur en Espagne*, París, 1853, p. 691-92.

39. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza. Santa Cruz. Caja 271. Exp. 1, en adelante AHNSN.

40. Archivo Museo del Prado, AP., pendiente de signatura. Inventario manuscrito conservado entre la documentación de José de Madrazo, en adelante AMP.

41. AHPM: t. 34574, fol. 806v y ss.

de mármol: del propio marqués y de Alfonso XII y María Cristina,⁴² pues había sido él quien le había ennoblecido en 1874. Resulta singular, dentro de la nobleza, el caso de Carlos Miguel Fitz-James (1794-1835), XIV duque de Alba. Cuando abrió al público su colección, en la primera de esas salas había 34 retratos de sus antepasados más cercanos y de diferentes monarcas. Pero estos últimos eran ingleses,⁴³ cuya presencia cabe entender si tenemos en cuenta la ascendencia –recuérdese que ilegítima– de James Fitz-James, duque de Berwick, y antepasado del duque de Alba.

La casuística podía ser más compleja cuando en un matrimonio se unían diferentes títulos familiares, por cuanto esto suponía un nuevo despliegue que integraba colecciones y efigies de distinta procedencia. Así, los marqueses de Villafranca habían conseguido reunir a principios del siglo XIX tres conjuntos de especial interés, si bien solo dos debían tener entidad propia. A la muerte de Francisco de Borja Álvarez de Toledo (en 1821), XII marqués, existían dos estancias identificadas como «sala de genealogía» y «pieza de las caricaturas». En la primera se mostraba el conjunto de los Moncada, dedicado a ensalzar los principales hechos militares de esta casa; estaba formado por pinturas de historia y efigies familiares pintadas o esculpidas. En la «pieza de las caricaturas» había una colección de estampas relacionadas con la guerra de la Independencia,⁴⁴ junto con retratos de los héroes que participaron en ella y estampas con «asuntos burlescos de Napoleón». El tercer conjunto procedía de María Tomasa Palafox, XII marquesa de Villafranca, quien había incorporado 17 retratos pintados y un busto en mármol de sus antepasados, tanto directos como de otras casas entroncadas con ellos, como Altamira y Alba.⁴⁵ Aunque 8 de estas efigies figuraban como de Goya, no consta que estuvieran reunidas en un lugar específico. Tras instalarse Pedro de Alcántara –XIII marqués– en el Palacio de Don Pedro, de la capital, tan solo el primero se mantuvo, identificado como Salón de los Moncadas, mientras que los retratos siguieron distribuidos por diferentes estancias⁴⁶ y se deshizo el otro conjunto.

42. AHPM: t. 36643, fol. 7504r.

43. ANÓNIMO: *Catálogo de las pinturas*.

44. Estos inventarios, realizados hacia 1821, se encuentran en Archivo Fundación Ducal de Medina Sidonia, leg. 5396, en adelante, ADFMD-S.

45. Aparecen desglosados en la testamentaria del Marqués de Villafranca, 1867. AHPM: t. 31523, fols. 2024r-2028v.

46. *Inventario de muebles y otros efectos de las habitación del sr. Marqués de Villafranca en esta Corte*, 1846, ADFMD-S, leg. 5539.



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, 1609, Museo del Prado

En la reforma que Tomás Fernández de Córdoba (1813-1873), XV duque de Medinaceli, y su esposa Ángela Pérez de Barradas (1827-1903) hicieron del viejo palacio ducal de Madrid (ubicado en el Paseo del Prado), se reforzó la presencia de las efigies familiares, colgadas principalmente en la Sala o Salón Grande: la mayoría de estas procedían de Santiesteban y ya habían despertado el interés de Nicolás de la Cruz en el palacio que estos duques tenían entonces.⁴⁷ En la sala del Duque de Lerma se colocó el retrato ecuestre que hiciera Rubens al favorito de Felipe III (fig. 2) y que estaba en esta colección al menos desde 1800. Fallecido el duque, su viuda se casó en segundas nupcias con Luis Sebastián de León (1835-1904), I duque de Denia. En su nuevo palacio, se reestableció el sentido de la galería de retratos de la vieja residencia ducal, que desde entonces colgó unida en la Galería Principal.⁴⁸ La apropiación del patrimonio familiar de los Medinaceli tras el nuevo matrimonio de la duquesa viuda fue muy elocuente, como muestra el hecho de que en la armería –ponderada siempre como la joya ducal– se colocase una imagen de su nuevo esposo.

El papel ejercido por Pedro (1810-1844) y su hermano Mariano (1814-1882) Téllez-Girón, XI y XII duques de Osuna respectivamente, resulta fundamental dentro de la vieja nobleza asentada en la corte. Carderera consideró que habían sido los marqueses de Santa Cruz y el Príncipe de Anglona quienes habían incitado en los dos hermanos «esta afición»,⁴⁹ pero se trataba de una política encaminada a reforzar y mantener el prestigio de la casa ducal, iniciada por Pedro y continuada por su hermano tras la temprana muerte de este y donde el retrato desempeñó un lugar central.

El XI duque llevó a cabo la principal reorganización entre las colecciones nobiliarias de la corte de todo el siglo XIX. Para ello mandó traer a Madrid a partir de 1841 todas aquellas pinturas y obras de interés que se encontraban repartidas por los numerosos estados y territorios familiares: Gandía, Sevilla, Benavente, Béjar y Guadalajara. Por la documentación, se deduce que hubo un proceso de selección, en el que se priorizó sobre todo la calidad y el estado de conservación.⁵⁰ De Gandía, donde el conjunto también era nutrido, se trajeron dos parejas de Pascual de Borja y su mujer, y del palacio del Infantado llegaron 30 efigies, mayormente de la familia de los Mendoza.⁵¹ Esta compilación estuvo acompañada de una ambiciosa política de encargos de copias,⁵² difíciles de identificar en el catálogo de la venta de la colección de 1896, subsumidos en el grupo «Autores modernos indeterminados» y sin identificación iconográfica.⁵³

47. NICOLÁS DE LA CRUZ: *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812, parte X, p. 566.

48. Archivo Ducal de Medinaceli, Sevilla. Desvinculación, leg. 306.

49. CARDERERA Y SOLANO: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos*, p. V.

50. AHNSN: Osuna, CT. 518: Inventario de Fabián Lorente, 29 de marzo de 1841. CT535, D. 6: Inventario de Vicente Castelló, 17 de mayo de 1841.

51. AHNSN. Osuna. CT. 521, 23.

52. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, pp. 251-252.

53. *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes. Segunda edición corregida y aumentada*, Madrid, 1896, n.º. 160-173.

Un testimonio inédito permite comprender una noticia hasta ahora confusa, en la que se mencionaba la existencia en diferentes residencias de la aristocracia madrileña de una imagen que el duque había regalado a muchos de sus allegados.⁵⁴ Eugenio de Ochoa escribió a su cuñado Federico de Madrazo lo siguiente: «Roca me ha enseñado una *statuette de Barie* [sic] o Barre (el famoso escultor para estas chucherías en miniatura) que es el retrato la estatua de cuerpo entero, en yeso, del D. de Osuna [...]. El Duque ha pagado al escultor 600 fr^s. Creo que ha hecho sacar unas cinco o seis pruebas».⁵⁵ Este encargo a Antoine-Louis Barye –uno de los escultores franceses más populares de su época– nos revela una verdadera política de imagen, basada en su propia efigie y no en la de ningún relato histórico familiar, como haría después su hermano.⁵⁶

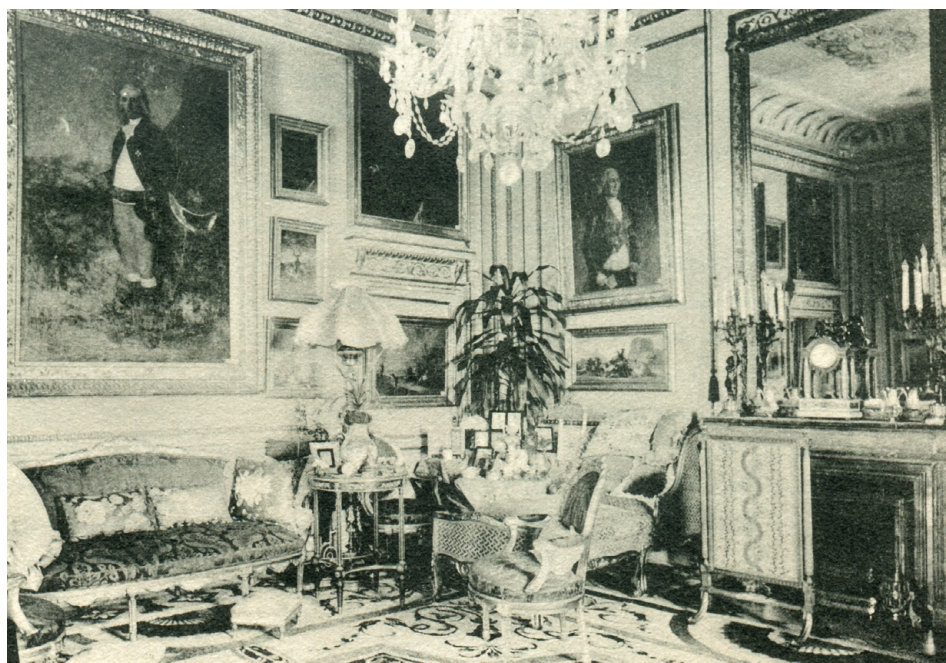


Fig. 3. Anónimo, *Sala del Palacio de las Vistillas, residencia de los duques de Osuna*.
Reproducida en Cristina De La Cruz De Arteaga: *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940, vol. II, p. 292

54. CRISTINA DE LA CRUZ DE ARTEAGA: *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940, vol. II, p. 292.

55. AMP. AP. Sin signatura. Carta desde París, 21 y 23 de diciembre de 1839.

56. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 252.

Debió ser Mariano quien acabó de configurar la decoración del palacio de las Vistillas, potenciando las obras de Goya que habían recibido de la familia. Estas, en especial los retratos, se acabaron convirtiendo en lo más célebre de la colección. Roswag en 1879 señalaba que: «le salon voisin est décoré de cinq beaux portraits de famille, peints par Goya».⁵⁷ En efecto, unas fotos poco conocidas del interior del palacio permiten poner imagen a esta sala, dispuesta tal y como la describe Roswag (fig. 3). Un espacio similar existía en el domicilio de Carlota Luisa de Godoy (1880-1886), XVI condesa de Chinchón y II duquesa de Sueca. Como heredera de la I duquesa de San Fernando y de su padre Godoy, había conseguido acumular unas colecciones importantes, donde de nuevo destacaba Goya, tal y como indica una descripción contemporánea: «Hay en la sala de Goya sobre 15 o 16 retratos por Goya de la familia del infante D. Luis, un cuadro grande y muchos de los mismos aislados».⁵⁸ Existe otro ejemplo contemporáneo que corrobora que el criterio para reunir las imágenes familiares realizadas por el pintor aragonés era sobre todo artístico: en el palacio de Fernán Núñez, en una de las salas más importantes se encontraban las efigies pintadas por Goya, pero no otros antepasados,⁵⁹ como también sucedía en otros casos. A pesar de ello, este tipo de criterio de ordenación –fundamentado en la autoría de las obras– no fue frecuente entre la nobleza, ni tampoco entre la burguesía.

Las nuevas modas de la Restauración supusieron no pocos cambios en la decoración de los interiores y también en la lectura que los retratos familiares tuvieron en ellos. En numerosos domicilios aristocráticos se siguió manteniendo una «sala de retratos», a pesar de que, debido a las dimensiones de los nuevos palacios y «hoteles», resultaba difícil reunir un gran número de ellos. Así lo muestran las fotografías del Palacio de los marqueses de Mondéjar⁶⁰ y del marqués de la Romana.⁶¹ Estos ejemplos y las crónicas sociales finiseculares revelan que muchas colecciones nobiliarias –en especial aquellas que habían recibido su título en ese siglo– fundamentaban su prestigio en los retratos, como la de los duques de Valencia y vizcondes de Aliatar, de la que se elogiaba la «colección de magníficos retratos de familia» de su residencia.⁶² El caso más evidente es el de los duques de Bailén: en su palacio varias

57. ALPHONSE ROSWAG: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, París, 1879, p. 56.

58. Archivo del Instituto Valencia de Don Juan. Libreta de direcciones y contactos del Conde, leg. 26-IV-32, fol. 10.

59. JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA: «New strategies in art collecting amongst the Spanish nobility in the later nineteenth century. The case of the 3rd Duke and Duchess of Fernán Núñez», en *Journal of the History of Collections*, 2018, nº 30, pp. 419-431, aquí p. 423.

60. Reproducida en *Blanco y Negro*, 17 de octubre de 1896, p. 18, con el título de «Salón rojo de los retratos».

61. GERMÁN RUEDA HERNANZ (COOR.): *Los salones de Madrid de Monte-Cristo*, Madrid, 2013, p. 189.

62. *Ibidem*, p. 191.

de las habitaciones estaban presididas por una imagen del I duque de Bailén, en cuyas gestas militares se basaba el prestigio del título ducal, tal y como muestran dos fotografías hasta ahora inéditas (fig. 4 y fig. 5).



Fig. 4. Julián Echagüe, *Salón veneciano del Palacio de Bailén*, 1890, Archivo particular



Fig. 5. Julián Echagüe, *Un salón contiguo al Salón de Baile del Palacio de Bailén*, 1890, Archivo particular

Aunque, como se ha visto, en la mayoría de las residencias aristocráticas las efigies familiares se mantuvieron unidas, ha de tenerse en cuenta el proceso de remoción patrimonial y de pérdida de influencia y capacidad económica de la nobleza. El caso que mejor demuestra la dimensión de este fenómeno es el de la antigua casa del marqués de Leganés. Tal y como muestra un inventario conservado entre la documentación del coleccionista y pintor José de Madrazo, Vicente Isabel Moscoso y Guzmán (†1837), XIV conde de Altamira, mandó enviar a su posesión de Morata más de un centenar de retratos, de donde los adquirió Madrazo inmediatamente. Entre ellos se encontraban 17 de «turcos» o «suizos» y la serie de maestros de campo,⁶³ que adquirió al completo Madrazo y que luego pasaría al marqués de Salamanca.⁶⁴ Se trata del mejor conjunto de retratos de la nobleza vendido durante todo el siglo, si bien debió haber otras compras parecidas, pero mucho más modestas. El tardío testimonio de Manuel Rodríguez de Berlanga, aunque radicado

63. AMP, AP, Fondo Madrazo, sin signatura: Relación de las pinturas que el Marqués mi S. ha enviado a Morata.

64. JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO: *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 899-904.

en Málaga, muestra una práctica que hubo de darse con cierta frecuencia durante las décadas de 1820 y 1830:

las leyes desamortizadoras al poner término a los vínculos trocaron la exagerada influencia aristocrática por la intolerante preponderancia del estado llano con tanta rapidez y eficacia que conocía al único nieto del personaje aludido [«Sr. Ortega»] enagenando [sic] a pesar suyo los retratos de sus opulentos antepasados, procurando antes por supuesto borrar a cada cuadro el nombre y las veneras que decoraban al retratado.⁶⁵

También las ruinas económicas de algunas familias contribuyeron a esta dispersión de la memoria nobiliaria. El mejor ejemplo es la subasta pública de las colecciones artísticas de la casa de Osuna en 1896. Como el duque de Montellano,⁶⁶ fueron numerosos los nobles que se hicieron con algunos de los retratos. Joaquín de Arteaga (1870-1947), XVII duque del Infantado y marqués de Santillana, decidió recuperar para su casa nobiliaria las efigies no solo de sus antecesores en el título sino también las de otras ramas que habían acabado en la Casa de Osuna, evitando así que dejaran de pertenecer a sus legítimos herederos. Del mismo modo, la adquisición y posterior donación al Museo del Prado del célebre retrato de *Los duques de Osuna* por Goya, por parte del duque de Tamames (nieto y biznieto de los representados) y sus familiares, fue una verdadera reparación de la, para entonces desprestigiada, memoria de la antigua casa ducal.

En este proceso de pérdida y redistribución de las efigies de los antepasados (directos o no), son reveladoras las decisiones tomadas por Isabel II y su hijo Alfonso XII. En 1848, el marqués de Salamanca ofrecía a la reina su colección en venta, la cual se había formado en buena medida gracias a la compra en 1845 de la colección a la duquesa viuda de San Fernando, tía segunda de Fernando VII y heredera de parte de la colección del infante don Luis. El mandato dado desde palacio manifiesta que la intención prioritaria era tanto la compra de aquellos cuadros pertenecientes al infante Don Luis como de «todos los retratos de reyes o individuos de las reales familias, perteneciesen o no a esa galería».⁶⁷ Es cierto que la adquisición coincidió con la creación en el Real Museo de la Serie Cronológica ya mencionada, pero muchos de los efigiados ya se encontraban representados en las colecciones reales o en el Museo. Se trataba, por tanto, de evitar la puesta en el mercado de este tipo de obras. Otras adquisiciones de la Corona sí buscaron cubrir esas lagunas en el Museo, como la de 5 retratos en 1848 por Valentín Carderera, que desde la dirección de este se estimaba «absolutamente necesaria para completar la

65. MANUEL R. DE BERLANGA: *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903, p. 17.

66. NARCISO SENTENACH: *Los grandes retratistas en España*, Madrid, 1914, p. 34.

67. AGP. Administración, leg. 39, exp. 38.

serie de imágenes de reyes de la Casa de Austria»⁶⁸ y la del retrato de Luis XVI por Antoine-François Callet, adquirido en la testamentaria del Duque de Híjar en 1864. Además, los inventarios realizados en los palacios reales tras la Revolución de 1868 demuestran que no existía ninguna galería de retratos que fuera propiedad del rey o de la reina y que la disposición de estos recuerda a la que era frecuente entre la burguesía: muchas imágenes familiares se distribuyen equitativamente entre antedespachos y despachos y en, menor medida, en los espacios de uso privado.⁶⁹ De un modo parecido, los 6 retratos adquiridos por Alfonso XII en la testamentaria de Cardenera representaban a diferentes reyes y reinas españoles (Felipe III, Felipe IV, Fernando VI y sus respectivas esposas), y si bien luego fueron dispuestos en lugares totalmente secundarios del Palacio Real (la pieza número 20 y la pieza oscura número 18)⁷⁰ parece evidente que la intención de la Real Casa era evitar, de nuevo, que estas efigies acabasen dispersas en manos de particulares.

LA BURGUESÍA: EL RETRATO HISTÓRICO Y LAS ICONOTECAS

Frente al predominio de los retratos familiares en muchas colecciones nobiliarias, en la mayoría de las formadas por la burguesía estos solían sumar en torno a una decena.⁷¹ Por ello, en muchas de ellas resultaba difícil que el prestigio pudiera construirse en base a los retratos de sus antepasados; y de ahí que sus modelos y prácticas coleccionistas fueran diferentes.

Quizá una de las más exitosas de estas fuera la ubicación que tuvieron estas imágenes dentro de los hogares burgueses: el espacio preferido fue el despacho, pues su condición de sede de los negocios garantizaba su proyección pública. Así, Jaime Ceriola (doc.1862-1865), rico industrial catalán asentado en Madrid, dispuso en el suyo dos efigies grandes de él y su mujer y otras dos más pequeñas.⁷² En el de Antonio Vinent y Vives (1809-1887), empresario enriquecido con el comercio de esclavos y ennoblecido por Isabel II con el título de I marqués de Vinent, se disponían los «cuadros de familia»: 5 retratos con marco dorado de él, su esposa, su hija y de sus suegros.⁷³ Los nobles, sobre todo los de menor rango, a veces imitaron esta práctica

68. AMP, caja 106, leg. 13.1, exp. 46.

69. JUAN JOSÉ LUNA: «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y las actas de corrección del mismo inventario en 1873», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1974, t. CLXXI, pp. 322-405. Cfr. AGP. Administración, leg. 776, exp. 50: *Cuadros, muebles y efectos remitidos a S.M. el rey Don Francisco de Asís y Cuadros, muebles y efectos remitidos a S.M. la Reina*.

70. AGP. Administración, leg. 1159: Inventario B. Cuadros hallados y restaurados, n. 36, 37, 42, 44 y 46.

71. Valga como ejemplo la colección del II duque de Ahumada. AHPM: t. 31517, fol. 999r.

72. AHPM, t. 29328, fols. 2025v y 2026r.

73. AHPM, t. 36175, fol. 4978v.

y convirtieron sus despachos de trabajo en auténticos repositorios de memoria: Joaquín Bon Crespi (fallecido en 1867), conde de Castrillo y Orgaz, casado con Margarita Caro, hija del III marqués de la Romana, dispuso en el suyo miniaturas y fotografías de retratos, y las grandes efigies de las casas de Orgaz y Romana.⁷⁴

En muchas familias burguesas la ascendencia ilustre difícilmente podía remontarse más allá de dos generaciones. Por ello muchos de estos despachos incluyeron imágenes de personajes históricos, hasta incluso desplazar por completo a las efigies familiares. Así, en el despacho de Juan Manuel Manzanedo, I marqués de Manzanedo, ubicado en el Palacio que lleva su nombre, el despacho o escritorio tenía «cinco cuadros pintados en cobre con marcos dorados [...], representando Ticiano, Rafael, Poncin [sic] y otros personajes históricos».⁷⁵ En el que Francisco de Asís de Narváez, I conde de Yumuri, poseía en su casa de Madrid (la parte importante de su escogida colección estaba en su quinta de Carabanchel) se acumulaban unos pocos retratos reales al óleo junto con otros grabados de personajes históricos, como Diego de León o Napoleón (este último en dos láminas diferentes)⁷⁶.

No obstante, este uso del retrato histórico no fue el más extendido. En *Los españoles pintados por sí mismos* Illaraza imaginaba al anticuario haciendo pasar un «retrato de torero» por uno de «Felipe II vestido de majo», un «fraile benito anciano y achacoso» como Garcilaso de la Vega y un «moro tuerto» como el retrato de Tarif.⁷⁷ A pesar del tono marcadamente irónico del relato, su arquetipo describe a un coleccionista muy particular, mayoritariamente burgués y no siempre con una holgada posición económica, que en la mayoría de las ocasiones comparte su gusto por las antigüedades con su afición por acumular efigies de todos los personajes históricos, creando verdaderas iconotecas.

Quizá el mejor ejemplo de ello fuera el militar Romualdo Nogués (1824-1899): a su pasión por la arqueología y la numismática sumó la de los retratos históricos, que a su muerte llegaban a los 149,⁷⁸ muchos más de los reunidos en esos años por el Museo Iconográfico. Esta galería iconográfica se completaba con el enorme número de medallas que poseía. La parte pictórica recogía a personajes del pasado y del presente y esta es su principal diferencia con otros coleccionistas similares, pues los segundos suponen un tercio del total. Así, en la del artista Nicolás Gato de Lema (1820-1883), que también

74. AHPM, t. 34592, fol. 4r.

75. AHPM: t. 37041, fol. 3304v, n.º 213.

76. AHPM; t. 28532, fols. 349r-350r.

77. MANUEL DE ILLARAZA: «El anticuario», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 1843, pp. 406-413, p. 411.

78. JOSÉ RAMÓN URQUIJO GOITIA Y PEDRO RÚJULA LÓPEZ (COOR.): *Memorias y reflexiones de un general erudito de Romualdo Nogués*, Madrid, 2013, p. XXIV y 751-760.

acumuló diferentes objetos arqueológicos y de artes decorativas, las 37 pinturas y 20 miniaturas recogían tres tipos de personajes históricos: monarcas –Isabel la Católica, Felipe V y Carlos II–, artistas y escritores –Quevedo y Velázquez– y otros de especial relevancia, como Francisco de los Cobos y El Empecinado, el único del siglo XIX.

Las iconotecas más nutridas tuvieron sobre todo un carácter acumulativo, y su mérito artístico resultaba secundario, o incluso inexistente, supeditado siempre a la construcción de un discurso meramente iconográfico. Así lo fue la del ya mencionado Lesmes Hernando (1807-1880), la primera que alcanzó verdadera relevancia pública y una de las más numerosas de todo el siglo, con más de 2600 retratos, todos ellos grabados y enmarcados. El valor artístico se encontraba relegado por el interés representativo de cada imagen y el deseo de sumar el mayor número de efigies posibles. Hernando dibuja un perfil de coleccionista de retratos muy diferente al de otros contemporáneos, como los ya citados. La existencia de un catálogo desde 1857, su exhibición pública en diferentes ocasiones y el hecho de que fuera conocida «por la mayoría de nuestros artistas y dibujantes esta Galería»,⁷⁹ la convirtieron en la iconoteca de referencia para otros coleccionistas, por encima incluso de la de Carderera, cuyo catálogo se publicaría veinte años después.

El conjunto de Hernando apenas tiene parangón, y tan solo Félix Boix Merino atesoró también un buen número de retratos grabados,⁸⁰ aunque como parte de una colección de estampas más numerosa. En otras ocasiones, la acumulación de efigies se hizo a través de miniaturas y de medallas y monedas (en ambos casos, sobre todo históricas) y fotografías. En todos estos soportes la presencia del personaje era, por su tamaño, menos ostensible, y muchas veces las imágenes eran reunidas en monetarios o álbumes. Entre las primeras, destacan el general Luis Ezpeleta y Contreras (doc. 1890-1907), la de Isabel Falguera Moreno (1875-1968), condesa viuda de Santiago, y la de los duques de Alba, aquilatada desde finales del siglo XVIII.⁸¹ Entre los numismatas resulta relevante Pablo Bosch (1841-1915), cuya intención era reunir una selección de medallas y monedas lo más completa posible con la que escribir una «Historia de España», en la que su propia colección hiciera de hilo conductor.⁸² Entre las imágenes fotográficas debe reseñarse el caso

79. AGP. Administración. Leg. 39. Exp. 48 (carta de 19-11-1851). AGA. Educación. Leg. 31/6789: oferta de venta de Lesmes Hernando, 26 de marzo de 1876.

80. GUILLERMO BAS ORDÓÑEZ: «El ingeniero humanista Félix Boix y Merino, coleccionista de arte», en MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES y AMAYA ALZAGA RUIZ (coord.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, pp. 381-391.

81. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO: *Catálogo de las miniaturas y pequeños retratos pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1924.

82. ANÓNIMO, «Don Pablo Bosch en el Ateneo. El arte de la medalla» en *La Época*, 1 de marzo de 1915.

de Manuel Castellano, cuyos 22 álbumes de retratos pasaron a la Biblioteca Nacional.⁸³

En este ámbito erudito, sobre todo en lo que afecta a las imágenes pictóricas, el interés por los retratos es principalmente iconográfico, hasta el punto de que el carácter artístico resulta intrascendente, como subrayó Carderera.⁸⁴ Estos coleccionistas normalmente ni siquiera descendían a cuestiones artísticas y estilísticas aunque estas pudieran resultar claves en la correcta identificación del personaje. Téngase en cuenta que manejaban sobre todo reproducciones grabadas o incluso fotográficas, y solo a veces obras pictóricas. Así, en el debate establecido en el entorno del infante Sebastián hacia 1862 sobre un supuesto retrato de Cervantes,⁸⁵ Carderera basó su rechazo únicamente en el análisis de su fisonomía e indumentaria a través de una fotografía, sin atender a razones estilísticas o artísticas que, en este caso, hubieran servido para descartar de forma rotunda la autoría, pues era una obra francesa.

Valentín Carderera (1796-1880) es la figura de mayor relevancia para el conocimiento del coleccionismo de retratos de la centuria antepasada: sus numerosas investigaciones y publicaciones lo convirtieron en una autoridad en la materia –como tal fue consultado para la formación de algunas iconotecas–,⁸⁶ y este interés marca su propia colección. Aunque llegó a poseer más de 34.000 estampas, en su vivienda del palacio de Villahermosa colgaban solo las pinturas (de las 450, 350 eran retratos), si bien lo hacían sin ningún orden.⁸⁷ Sí existió un «cuarto de la iconografía», que él mismo recogió en un croquis.⁸⁸ Si se la compara con la de Nogués y la de Hernando, su mayor especificidad la convertía en la más singular de todas: fundamentada en personajes españoles, especialmente miembros de la monarquía y de la nobleza, los artistas y escritores fueron muy escasos. A su muerte la colección fue vendida, beneficiándose otras iconotecas, en las que llegó incluso a marcar su configuración, como sucedió con la de Nogués.

Otras iconotecas fueron mucho más selectas y específicas, pues estaban marcadas por la personalidad o dedicación profesional de su propietario. De algunas solo tenemos referencias documentales. Así, el general Luis Fernández de Córdoba comunicó a su amigo Manuel López Cepero su inten-

83. STÉPHANY ONFRAY: «Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880): transcripción y análisis», *Locus amoenus*, 2019, vol. 17, pp. 87-107, con bibliografía anterior.

84. CARDERERA Y SOLANO: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos*, p. VII.

85. REYES UTRERA GÓMEZ: «La huella de Cervantes en la Real Colección de Fotografía», *Estudios de Historia de España*, 2018, n.º 20, pp. 85-110, aquí 91-96.

86. LANZAROTE GUIRAL: *Valentín Carderera*, p. 210.

87. Así se deduce de un inventario manuscrito titulado «Retratos de cuerpo entero y tamaño natural»: AMP. AP. 1/4. Otro inventario en AP 1/9.

88. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 140.

ción de crear una colección de retratos pictóricos sobre guerreros ilustres.⁸⁹ El escritor Juan José Jiménez Delgado había formado una colección de 14 efigies de escritores y artistas que su viuda ofreció al Ministerio.⁹⁰ Esta especialización se observa con mayor frecuencia entre los artistas, como en los casos de José Gutiérrez de la Vega y Federico de Madrazo.⁹¹

Otras muchas iconotecas –entre ellas algunas de las principales– estaban integradas dentro de colecciones estricta o principalmente pictóricas: el interés por el contenido histórico del objeto resulta mucho más difuso, y casi nunca era la parte más relevante. Y si era un conjunto, no siempre se encontraba singularizado. Entre donde sí lo estuvo destaca, como la primera del siglo, la de Bernardo Iriarte (1735-1814). En la prolija descripción de su galería, Nicolás de la Cruz señaló que en dos gabinetes había «muchos retratos de profesores»: esta indicación, la posterior enumeración de los efigiados (entre ellos, los autorretratos de Velázquez y Murillo) y el hecho de que, junto con todos los originales destaque la existencia de «una copia mediana del retrato de Miguel Ángel» parecen indicar que se trataba de una auténtica iconoteca.⁹²

Estrictamente contemporánea fue la formada por Manuel Godoy (1767-1851), cuya utilización de la imagen a través de sus propios retratos y de la alegoría ya ha sido estudiada.⁹³ Creemos que también la disposición de las efigies de reyes y de otros personajes implicó lecturas de especial carga simbólica. Del inventario que Quilliet levantó de su colección no puede deducirse la presencia de grandes conjuntos iconográficos.⁹⁴ No obstante, por los versos de Casiano Pellicer (*Breve descripción de la Biblioteca del Excmo. Señor Príncipe de la Paz*) podemos inferir la existencia de una serie completa de los doce Césares en mármol.⁹⁵ Además, Nicolás de la Cruz, en la descripción del interior señala que «la tercera sala contiene retratos y otras pinturas»:⁹⁶ la secuencia de las obras que cita en las otras dos salas coincide con la que ofrece el inventario de incautación de sus bienes en 1815, por lo que parece que este se hizo respetando la ubicación de las obras. De ser cierta esta hipótesis, las últimas obras estarían en aquella sala, y en efecto en

89. Archivo del Deán López Cepero, Espartinas. Sig. 1/80, carta de 4 de diciembre (sin año), dirigida a Cepero por Luis Fernández de Córdoba.

90. AGA. Educación. 31/6788. Oferta de venta.

91. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 143.

92. CRUZ: *Viaje de España, Francia e Italia*, libro XIX, cap. IV, p. 569. Véase también JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA: «El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte», en *Goya*, n° 319-320, 2007, pp. 259-280, p. 264.

93. ISADORA ROSE DE VIEJO: «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy», en VV.AA.: *La imagen de Manuel Godoy*, Badajoz, 2001, pp. 119-183.

94. ISADORA ROSE DE VIEJO: *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983, vol. II, p. III, vol. I, p. 432.

95. ROSE DE VIEJO: *Manuel Godoy*, vol. I, p. 328.

96. CRUZ: *Viaje de España, Francia e Italia*, libro XXI, cap. III, p. 117.

los últimos siete registros se encuentran retratos de los reyes, de él mismo y de lejanos antepasados de su familia, así como su propio árbol genealógico.⁹⁷ Es bastante probable que todas estas obras formasen un mismo conjunto iconográfico.

Otra de las colecciones más destacadas del siglo XIX fue la formada por José de Salamanca (1811-1883), marqués de Salamanca. En la testamentaria de su esposa, Petronila Livermore (de 1866), aparecen las efigies de los militares y maestros de campo (hoy en el Senado de España) –procedentes de la galería que compró en su totalidad a los herederos de José de Madrazo– y otros 58 retratos en la parte adquirida por el marqués.⁹⁸ 29 de estos están identificados como «Retratos históricos de maestros de varias escuelas»: resulta un grupo muy unitario (sobre todo de reyes y reinas desde Carlos V a Felipe IV, y también algunos nobles) pero nada tienen de singular. Los otros 29 están distribuidos por escuelas y autores, donde destacan los pintados por Goya y Velázquez; es decir, su consideración es eminentemente artística, aunque muchos sean personajes de especial relevancia histórica, como Hernán Cortés. Resulta imposible conocer si en su Palacio de Recoletos estas obras tuvieron una ubicación específica, si bien, la unidad del primero de estos conjuntos y el hecho de que se les identificara así parece indicarlo. Los inventarios levantados por la testamentaria del marqués en Aranjuez, Los Llanos y Vista Alegre muestran que el principal conjunto iconográfico se encontraba en esta última posesión. La primera planta del palacio nuevo contaba con espacios de mayor amplitud que la parte inferior, y en las cuatro galerías se dispuso la serie completa de los retratos de militares y Maestros de Campo, que procedían de Madrazo.⁹⁹ No se deduce que permaneciera unido el conjunto de «Retratos históricos»: pudo disgregarse ya antes mediante las diferentes ventas (en especial las de 1867 y 1875) y su redistribución, pues en Aranjuez figuran algunas efigies que podían tener esta procedencia.¹⁰⁰ En Los Llanos se conservó otro conjunto singular, formado por 4 retratos de sultanes (dos de los cuales pasaron luego al Senado) dispuestos en la galería baja.¹⁰¹

Contemporáneo de Salamanca fue Francisco García Chico (fallecido en 1854). Aunque carecemos de un inventario o catálogo de las obras que poseía, la descripción que hace Madoz de su colección revela el protagonismo de dos conjuntos iconográficos: el formado por 18 retratos de los reyes y

97. ROSE DE VIEJO: *Manuel Godoy*, vol. I, p. 465 y 466.

98. AHPM; t. 29015, fols. 289r y 338v.

99. AHPM; t. 35056, fols. 1197r-1204v.

100. AHPM; t. 35056, fols. 1248 ss: números 38, 39, 73.

101. AHPM; t. 35056, fols. 1313r (nº 230 y 231) y 1314r (nº 239 y 240).

reinas de España y otro con medio centenar de personajes históricos.¹⁰² Su prestigio por tanto dependía en buena medida de esta parte de la colección y, como en el caso de Salamanca, parece evidente que hubo una clara necesidad de legitimación a través de estas obras. Esta estrategia apenas tuvo eco en las grandes colecciones burguesas de ese momento: las de Lorenzo Calvo García, Ramón Gil de la Cuadra¹⁰³ y Gaspar Remisa, I marqués de Remisa. El peso de los retratos históricos en estas tres es irrelevante, y aunque solo de Remisa poseemos inventario topográfico, de la ubicación de los doce retratos que figuran en su catálogo de 1846 –todos de pintura antigua– resulta posible inferir lectura iconográfica alguna.¹⁰⁴

CONCLUSIONES

Las diferentes opciones estudiadas en las numerosas colecciones nobiliarias para la disposición de los retratos familiares demuestran que estos mantuvieron su capacidad de transmitir y asegurar la memoria del linaje, como también evidencia la política artística de los duques de Osuna, por ejemplo. A pesar de ello, este hecho no siempre implicó un despliegue particular de esta parte de la colección. Baste comparar los duques de Villahermosa con los de Medinaceli, cuyos palacios se encontraban uno en frente del otro, pero cuya distribución de sus pinturas era muy distinta.

Las familias burguesas, en cambio, carecían de aquella legitimación secular y solo en ocasiones –como el marqués de Salamanca– se apropiaron de este modelo cultural, aprovechando la dispersión de algunas de estas colecciones, pues los retratos que la decadencia nobiliaria había dejado huérfanos mantenían inalterable su carácter egregio. Otros muchos burgueses recurrieron con frecuencia a los retratos de personajes de la Historia. Estos, reunidos las más de las veces en verdaderas iconotecas o galerías de hombres y mujeres ilustres, encontraron en los ámbitos eruditos e intelectuales a sus principales valedores, en una forma de coleccionismo en la cual, como en la aristocracia, cualquier ponderación artística normalmente resultaba secundaria. La fortuna alcanzada por todas estas narrativas contrasta con el fracaso de las iniciativas institucionales y pone de manifiesto que, gracias al retrato, el coleccionismo privado radicado en Madrid ocupó un lugar fundamental como depositario de la memoria del pasado a lo largo del siglo XIX.

102. PASCUAL MADDOZ: *Madrid: audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (tomo X), Madrid, 1848; ed. facsímil, Madrid, 1981, vol. 10, p. 351.

103. El inventario de las pinturas y estampas en: AHPM: t. 27101, fols. 1871r-1895v.

104. CEFERINO ARAUJO: *Catálogo de la Galería de Cuadros del Em. S.M. de C.R.*, Madrid, 1846. Ejemplar manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CABEZAS, MARÍA VICTORIA: «Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)», en *Archivo Español de Arte*, 2019, vol. XCII, n.º 366, pp. 191-202.
- ANÓNIMO: «Don Pablo Bosch en el Ateneo. El arte de la medalla», en *La Época*, 1 de marzo de 1915.
- ANÓNIMO: *Catálogo de las pinturas, estatuas y vasos etruscos que existen en la Galería del Excmo. Señor Duque de Berwick y Alba*, 1831. Archivo Ducal de Alba.
- ANÓNIMO: *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los Excmos. Sres. Duques de Medinaceli en Madrid*, 1877, Archivo Ducal de Medinaceli.
- ARAUJO, CEFERINO: *Catálogo de la Galería de Cuadros del Em. S.M. de C.R.*, Madrid, 1846.
- ARTEAGA, CRISTINA DE LA CRUZ DE: *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940.
- BARÓN, JAVIER: «El arte del retrato en la España del siglo XIX», en JAVIER BARÓN y LETICIA RUIZ (COOR.): *El retrato español en el Prado*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2010.
- BAS ORDÓÑEZ, GUILLERMO: «El ingeniero humanista Félix Boix y Merino, coleccionista de arte», en MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES y AMAYA ALZAGA RUIZ (COOR.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, pp. 381-391.
- CARDERERA Y SOLANO, VALENTÍN: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles...*, Madrid, 1877.
- CASAÚS BALLESTER, MARÍA JOSÉ: *La pinacoteca de la casa ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza, 2006.
- Catálogo de la Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893*, Madrid, 1892.
- CRUZ, NICOLÁS DE LA: *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812.
- DÍEZ GARCÍA, JOSÉ LUIS: *La pintura isabelina: arte y política; discurso leído por José Luis Díez García y contestación por Carmen Iglesias, el día 6 de junio de 2010 en el acto de recepción*, Madrid, 2010.
- ILLARAZA, MANUEL DE: «El anticuario», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 1843, pp. 406-413.
- LANZAROTE GUIRAL, JOSÉ MARÍA: *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, CEEH, Madrid, 2019.
- LUNA, JUAN JOSÉ: «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y las actas de corrección del mismo inventario en 1873», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1974, t. CLXXI, pp. 322-405.
- MADOZ, PASCUAL: *Madrid: audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (tomo X), Madrid, 1848; ed. facsímil, Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ PLAZA, PEDRO J.: «La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente», en VV.AA.: *Catálogo de Pintura y Escultura. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*, Ministerio de Agricultura-Secretaría General Técnica, Madrid, 2018, pp. 143-163.
- : *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, CEEH, Madrid, 2018.
- : *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2019.
- MÉLIDA, JOSÉ RAMÓN: «Visita de la sociedad al Palacio de Villahermosa», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1921, tomo XXIX, pp. 64-71.
- MOYA, MIGUEL: *Puntos de vista. Colección de artículos*, Madrid, 1881.
- ONFRAY, STÉPHANY: «Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880): transcripción y análisis», *Locus amoenus*, 2019, vol. 17, pp. 87-107.

- PÉREZ PRECIADO, JOSÉ JUAN: *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- POLERO, VICENTE: *Catálogo de los cuadros del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta*, Madrid, 1875.
- : *Tratado de la pintura en general. Comprende las reglas más importantes para el ejercicio*, Madrid, 1886.
- : «El retrato en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1896, t. 3, pp. 58-63.
- R. DE BERLANGA, MANUEL: *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903.
- RICHARD y QUETIN: *Guide du voyageur en Espagne*, París, 1853.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (coord.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013, pp. 271-296.
- ROSE DE VIEJO, ISADORA: *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- : «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy», en VV.AA.: *La imagen de Manuel Godoy*, Badajoz, 2001.
- ROSWAG, ALPHONSE: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, París, 1879.
- RUEDA HERNANZ, GERMÁN (coord.): *Los salones de Madrid de Monte-Cristo*, Madrid, 2013.
- SENTENACH NARCISO: «Exposición Nacional de Retratos», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902, junio, año 6, pp. 490-495.
- URQUÍZAR HERRERA, ANTONIO y VIGARA ZAFRA, JOSÉ ANTONIO: «La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico 1700-1850», en LUIS SAZATORNIL y FRÉDÉRIC JIMÉNO (coord.): *El arte español en Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, 2014, pp. 257-274.
- URQUIJO GOITIA, JOSÉ RAMÓN y RÚJULA LÓPEZ, PEDRO (coord.): *Memorias y reflexiones de un general erudito de Romualdo Nogués*, Madrid, 2013.
- UTRERA GÓMEZ, REYES: «La huella de Cervantes en la Real Colección de Fotografía», en *Estudios de Historia de España*, 2018, nº 20, pp. 85-110.
- VIGARA ZAFRA, JOSÉ ANTONIO: «New strategies in art collecting amongst the Spanish nobility in the later nineteenth century. The case of the 3rd Duke and Duchess of Fernán Núñez», en *Journal of the History of Collections*, 2018, nº 30, pp. 419-431.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO (Universidade Estadual de Campinas)

Possui licenciatura e bacharelado em história pela Universidade Estadual de Campinas (2009 - 2014). É mestre em história, na área de concentração História Cultural, pela Universidade Estadual de Campinas (2014 - 2016), tendo estudado as apropriações conduzidas por Alexandre Magno de protocolos régios da monarquia persa durante a campanha oriental. Desde 2018, é doutorando em história, na área de concentração História da Arte, na Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Luiz Marques, investigando a recepção iconográfica da caça do leão no mundo helenístico durante os séculos IV e III a.C., em particular as interconexões entre essa tradição em âmbito oriental (Assíria e Pérsia) e sua continuidade no ocidente pós-Alexandre. Em geral, tem interesse nas áreas de História Antiga, História da Arte Antiga, Historiografia e História da Arte.

JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (Universidad Complutense de Madrid)

Catedrático de Historia Medieval en la Universidad Complutense de Madrid desde 1991. Su ámbito de investigación preferente ha estado centrado en el estudio de la Corona castellanoleonesa en los siglos XIII al XV, sobre lo que ha publicado más de dos centenares de trabajos monográficos, mostrando especial interés por el estudio del poder real, las relaciones entre Monarquía e Iglesia y por las conexiones entre política y cultura en el devenir histórico. Ha dirigido varias Tesis Doctorales y es, desde 1994, de manera ininterrumpida, director de distintos proyectos de investigación centrados en los estudios hispánicos bajomedievales. Ha sido profesor visitante en distintas universidades de España, Portugal, Brasil, Francia, Italia, Estados Unidos y Argentina y pertenece al consejo de redacción de algunas de las principales revistas españolas dedicadas a los estudios medievales, así como de varias revistas extranjeras. Es actualmente director del Grupo de Investigación

Consolidado de la Universidad Complutense de Madrid *Sociedad, Poder y Cultura en la Corona de Castilla, siglos XIII al XVI*, así como del Departamento de Historia de América y Medieval y Ciencias Historiográficas de la misma universidad.

DAVID MARTÍN LÓPEZ (Universidad de Castilla-La Mancha)

Actualmente profesor asociado del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha. Doctorado *cum laude* con Mención Europea en la Universidad de Castilla-La Mancha (2016) y Máster en Historia Moderna por la Universidad Autónoma de Madrid (2009). Entre sus intereses investigadores y de trabajo, expuestos en congresos y revistas nacionales e internacionales, con sus correspondientes publicaciones, se encuentran: el proceso fundacional de la provincia jesuítica toledana y sus colegios; la expulsión de los jesuitas toledanos en 1767 y su patrimonio; la Universidad de Toledo entre los siglos XVI y XVII; la aplicación didáctica de las fuentes de investigación para la enseñanza de la Historia; y la aplicación de los recursos informáticos para la gestión de información en Humanidades y CC. SS.

MARÍA JOSEFA CUESTA GARCÍA DE LEONARDO (Universidad de Castilla-La Mancha)

Profesora titular del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Letras de Ciudad Real (Universidad de Castilla-La Mancha).

Desde el comienzo de su investigación se ha dedicado a temas correspondientes a iconografía y teoría del arte, de manera especial en los campos de la arquitectura efímera y la emblemática, dedicando fundamental atención al grabado. Se interesa especialmente por los usos de la imagen en tiempos de guerra, así como por los autores que confluyen en la construcción de imágenes concretas. El periodo de tiempo en el que se centra es en la Edad Moderna y su geografía es España y la influencia de esta en Latinoamérica.

MARÍA ORDIÑANA GIL (Universidad Internacional de Valencia)

Directora del *Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical* de la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Formada en la Universidad de Valencia como maestra, especialidad musical, se licenció en Historia y Ciencias de la Música y posteriormente se doctoró en la Universidad Católica de Valencia (2016) con una tesis titulada: *Oficio y Misa de Difuntos de Francisco Andreví Castellá (1786-1853) en el contexto de las exequias reales españolas del siglo XIX*. Ha sido directora académica del área de Artes, Humanidades y Comunicación de la VIU y profesora en la misma y en la Universidad Católica de Valencia. En su tarea de investigación, ha impartido conferencias en gran parte del territorio nacional e internacional y ha sido invitada como profesora

y ponente en diferentes universidades internacionales. Realizó una estancia de investigación en City University of New York (EE. UU.) al amparo de la Foundation for Iberian Music, donde trabajó con investigadores como el Dr. Antoni Pizà y el Dr. Allan W. Atlas.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA (Museo Nacional del Prado)

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2016). Máster Experto Tasador en Antigüedades y Obras de Arte por la Universidad de Alcalá de Henares (2008) y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid (2011).

Trabajó en el Departamento de Documentación del Museo Nacional de Artes Decorativas (2008-2009) y desde 2010 se encuentra vinculado al Área de Pintura del Siglo XIX del Museo del Prado, donde actualmente es Técnico de Museos. Dentro del Área, ha participado en diferentes proyectos, entre ellos la coordinación del catálogo general de la colección (2015). Es el comisario de la exposición de *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades* (abril-noviembre de 2019), que evoca uno de los espacios más singulares de la historia del Prado. También recientemente ha estudiado las donaciones y legados al Museo en «Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado» (Portús -ed.-, *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, cat. exp., Museo del Prado, 2018). Entre sus líneas de investigación se encuentra el coleccionismo y el mercado artístico, objeto de su tesis doctoral (*El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, CEEH, 2018) y la edición de conjuntos epistolares (*Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado. I*, FMCMP y MNP, 2017, con Ana Gutiérrez).

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Pilar Díez del Corral (UNED)
Rafael García Mahiques (Universitat de València)
Rafel Gil Salinas (Universitat de València)
José Pascual Hernández Farinós (Conservatorio Superior de Música
«Joaquín Rodrigo» de Valencia)
Rosa Isusi Fagoaga (Universitat de València)
Matteo Mancini (Universidad Complutense de Madrid)
Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I)
Carles Rabassa i Vaquer (Universitat Jaume I)
Wifredo Rincón García (CSIC)
Antonio Urquizar (UNED)
Miriam Valdés Guía (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

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

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

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

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

Capítulo de libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coord.) / (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 solo 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.) / (coord.) / (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 Kapitalchen):
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.

Números publicados



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*.



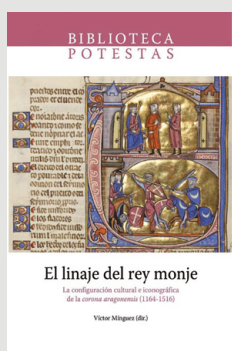
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, eds. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



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)

Celia Martínez Maza (Universidad de Málaga)

Juan José Seguí Marco (Universitat de València)

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

THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO (Universidade Estadual de Campinas) <i>Relevo de Messene, doação de Crátero em Delfos e a iconografia cinegética</i>	7
JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (Universidad Complutense de Madrid) <i>«Las mayores fiestas que en España se vieron»: El conde de Haro en Briviesca (1440)</i>	31
DAVID MARTÍN LÓPEZ (Universidad de Castilla La Mancha) <i>La Prudencia o el «el arte de bien vivir» (y gobernar) en la obra del jesuita Luis de la Puente</i>	53
MARÍA JOSEFA CUESTA GARCÍA DE LEONARDO (Universidad de Castilla La Mancha) <i>La iconografía de Cristo oculto y la «Fe oscura» de S. Juan de La Cruz</i>	77
MARÍA ORDIÑANA GIL (Universidad Internacional de Valencia) <i>La música en la representación de la monarquía en la ciudad de Valencia (1829): Cantata a la reina María Cristina de Borbón de Francisco Andreví Castellá (1786-1853)</i>	113
PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA (Museo Nacional del Prado) <i>El retrato en el coleccionismo burgués y nobiliario en Madrid durante el siglo XIX: presencia, significados y narrativas</i>	141
<i>Currícula de los autores</i>	169
<i>Revisores de este número</i>	173
<i>Contribuciones para Potestas</i>	175
<i>Submissions to Potestas</i>	179
<i>Beiträge für Potestas</i>	183
<i>Números publicados</i>	189
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	191