

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 19, julio 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: Nicolas André Monsiaux, Alejandro Magno y Bucéfalo, Château de Maisons.

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

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.2021.19>

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

FRANCESC ORTS RUIZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>Un rey, un mar y dos ciudades. Las entradas de Alfonso el Magnánimo en Valencia (1424) y Nápoles (1443). Transferencias e influencias de ida y vuelta</i>	7
DIEGO GONZÁLEZ NIETO (Universidad Complutense de Madrid) <i>El compromiso de las élites eclesiásticas con los intereses familiares a través del patrocinio religioso: el caso de García Álvarez de Toledo, obispo de Astorga (1463-1488)</i>	29
RAÚL ROMERO MEDINA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Lujo, poder y magnificencia en la casa y corte de Juan de la Cerda y Vique, II Duque de Medinaceli (1485-1544)</i>	53
AITANA GOICOECHEA BELTRÁN (Universitat Jaume I/ Aix-Marseille Université) <i>La triada en el Panteón femenino Valois (1547-1559)</i>	81
SILVIA CAZALLA CANTO (Universidad de Navarra) <i>El poder de la imagen escrita: símbolos y emblemas para los triunfos del santo oficio peruano</i>	113
ELENA BELLIDO PÉREZ (Universidad de Sevilla) <i>La resemantización del Bruto de David durante la Revolución Francesa: de propaganda monárquica a obra revolucionaria</i>	139
<i>Currícula de los autores</i>	161
<i>Revisores de este número</i>	165
<i>Contribuciones para Potestas</i>	167
<i>Submissions to Potestas</i>	171
<i>Beiträge für Potestas</i>	175
<i>Números publicados</i>	181
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	183

UN REY, UN MAR Y DOS CIUDADES.
LAS ENTRADAS DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO
EN VALENCIA (1424) Y NÁPOLES (1443).
TRANSFERENCIAS E INFLUENCIAS
DE IDA Y VUELTA

ONE KING, ONE SEA AND TWO CITIES.
THE ENTRIES OF ALFONSO THE MAGNANIMOUS
IN VALENCIA (1424) AND NAPLES (1443).
ROUND TRANSFERS AND INFLUENCES

FRANCESC ORTS RUIZ¹

Universidad Nacional de Educación a Distancia

<https://orcid.org/0000-0002-2328-6553>

Recibido: 03/10/2020 Evaluado: 20/11/2020 Aprobado: 25/03/2021

RESUMEN: El 26 de febrero de 1443 Alfonso V de Aragón realizaba su entrada triunfal en Nápoles, hecho que quedaría plasmado en el relieve que corona la entrada al Castelnuovo. Dicho friso olvida conscientemente algunas de las características más importantes del evento napolitano, hecho íntimamente relacionado con la imagen que el propio monarca deseaba difundir. En este artículo analizaremos la mencionada entrada comparándola con sus precedentes ibéricos, en especial los realizados en Valencia. Para ello, nos centraremos en las represen-

1. El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación PID2019-105070GB-I00. IMPI2: Antes del orientalismo: figuras de la alteridad en el Mediterráneo de la Edad Moderna. Del enemigo interno a la amenaza turca. (Investigadores principales: Francisco Javier Moreno y Borja Franco).

taciones y modificaciones en el paisaje visual y sonoro urbano, lo que nos permitirá descubrir influencias e intercambios mutuos, intentando superar así la dicotomía entre Edad Media y Modernidad y aportando una visión más integradora a una época de cambios.

Palabras clave: entradas reales, Alfonso el Magnánimo, Valencia, Nápoles, representaciones efímeras.

ABSTRACT: On February 26th 1443 Alfonso V of Aragon made his triumphal entrance to Naples, a fact that was carved in the relief that crowns the entrance to Castelnuovo. This frieze consciously forgets some of the most important characteristics of the Neapolitan event, which is closely related to the image that the monarch himself wished to spread. In this paper we will analyse the aforementioned entry comparing it with its Iberian precedents, especially those that took place in Valencia. With this aim we will focus on the representations and modifications in the urban visual and soundscapes, which will allow us to discover influences and mutual exchanges, thus trying to overcome the dichotomy between the Middle Ages and Modernity, and providing a more inclusive vision to a time of change.

Keywords: Royal Entries, Alfonso the Magnanimous, Valencia, Naples, Ephemeral Representations.

DE LO EFÍMERO A LO PERENNE

Alfonso, tercer rey de Valencia con este nombre, realizó su primera entrada como tal en dicha ciudad en 1424. Casi veinte años después, en 1443, el mismo monarca celebraba su triunfo en Nápoles, colofón a la conquista del reino italiano. Ante dos eventos separados por este lapso de tiempo, una larga guerra y con un mar de por medio, las diferencias son más que esperables. Pero también debemos tener en cuenta la perduración de tradiciones y los contactos que estos dos territorios tuvieron durante el reinado del Magnánimo, por lo que la comparación de las dos entradas nos permitirá contextualizar, a través de la fiesta urbana, la relación entre estos reinos mediterráneos.

Al acercarnos al estudio de ambas celebraciones, el primer hecho que nos llama profundamente la atención es la abrumadora diferencia en el número de fuentes a consultar. En el caso valenciano, para averiguar cómo fue la entrada, debemos acudir a los documentos oficiales conservados en

el Archivo Histórico Municipal. Allí encontramos los *Manuals de Consells*, que recopilan los debates y resoluciones de la principal institución municipal valenciana, y los libros de *Claveria Comuna*, que recogían las cuentas de la ciudad. Poco más existe relacionado con el recibimiento al Magnánimo, no hay rastro de publicaciones destinadas a narrar los hechos a las generaciones futuras, tan solo documentación centrada en la organización del evento.²

Todo lo contrario ocurre con la celebración napolitana. Muchas fueron las descripciones, escritas con diversos objetivos, que se centraron en crear un relato sobre lo ocurrido aquel 26 de febrero. Una de las más completas fue la realizada por Antonio Beccadelli, *il Panormita*, humanista miembro de la corte de Alfonso y posiblemente uno de los ideólogos de la entrada. Escrita en latín, su relación se detiene especialmente en los aspectos más relacionados con el mundo antiguo. En la misma línea encontramos las descripciones realizadas por otros autores cercanos a la corte napolitana del Magnánimo, como Lorenzo Valla, Bartolomeo Facio, Porcellio Pandoni, Gaspar Pelegrí o Angelo de Grassis.³ Llama poderosamente la atención la gran cantidad de autores que dedicaron parte de sus esfuerzos a plasmar por escrito los hechos ocurridos en Nápoles. A su manera, estaban cumpliendo el mismo objetivo que el arco del Castelnuovo, esto es, convertir en perenne algo efímero, una celebración que se desvaneció cuando todos los actos tocaron a su fin, pero que, gracias a los citados relatos, se convirtió en uno de los eventos más recordados del reinado del Magnánimo. El hecho de que todas estas publicaciones nacieran en el ámbito cortesano nos permite hablar de un claro deseo de difusión de una imagen concreta del rey, en este caso como príncipe equiparable a los monarcas de la Antigüedad. Y es aquí donde radica una de las principales novedades de la entrada napolitana, en la consciencia y la voluntad de dejar huella, de utilizar esta celebración como un verdadero programa de reinado, que debe ser difundido para reforzar la imagen del monarca.

Además de los relatos de los humanistas, encontramos otra serie de descripciones que podemos agrupar en otro ámbito, menos centrado en la cuidada orquestación cortesana de creación de la imagen del rey y focalizado en

2. Archivo Histórico Municipal de Valencia (en adelante AHMV), *Manuals de Consells*, libro A28, *Claveria Comuna* (albarans), libros J46 y J47. También aparecen referencias a gastos y pagos relacionados con la entrada en Sotsobreria de Murs i Valls, libro D29. Muchos de estos documentos fueron publicados parcialmente en SALVADOR CARRERES ZACARÉS: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*, Valencia: Imp. hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2.

3. ANTONIO BECCADELLI: *De Dictis et Factis Alphonsi regis Aragonum libri Quattuor*, Basilea: Ex officina Hervagiana, 1538. Versión consultada: *Dichos y hechos de Alfonso rey de Aragón* (Santiago López Moreda, ed.), Madrid: Akal, 2014; LORENZO VALLA, Carta publicada en ANTONIETTA IACONNO: «Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte», en *Rassegna Storica Salernitana*, 51, 2009, pp. 9-57; BARTHOLOMEO FACIO: *Fatti d'Alfonso d'Aragona, primo re di Napoli di questo nome*, Venezia: Paolo Giolitti, 1580; PORCELLIO PANDONI: *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, (Vincenzo Nociti, ed.), Rossano: Tipografia Palazzo, 1885; GASPAS PELEGRÍ: *Historiarum Alphonsi primi regis libri x*, (Fulvio Delle Donne, ed.) Roma: ISIME, 2012; ANGELO DE GRASSIS: *Oratio panigerica dicta domino Alfonso* (Fulvio Delle Donne, ed.), Roma: ISIME, 2006.

realizar descripciones más o menos fidedignas del evento. Podríamos relacionarlas con las crónicas y dietarios de raíz medieval con los que se dejaba constancia de los hechos ocurridos. Ciertamente es que la subjetividad de cada uno de los autores provoca que existan diferencias entre ellas, pero también es destacable que en ninguna de estas relaciones encontramos el deseo cortesano de difundir una imagen específica del rey. En este grupo encontramos las descripciones del clérigo valenciano Melcior Miralles, la realizada por Marino Jonata en su *Giardeno*, la carta que Antoni Vinyes envió a los *consellers* de Barcelona, o la misiva escrita por un autor anónimo proveniente de Palermo.⁴ Otra característica que une estas relaciones es que están escritas en la lengua vulgar de su autor, ya sea esta en catalán o italiano. Todas ellas contribuyeron a perpetuar la memoria de este evento que nos disponemos a analizar, sin perder de vista sus antecedentes ibéricos.

*QUE PARIA TOTS LOS ELEMENTS SE FOSSEN ACORDATS A FER ENSEMBS
UNA GRAN E GLORIOSA FESTA. ANTECEDENTES Y PRIMER VIAJE
A ITALIA: DE ARAGÓN A NÁPOLES*

Con estas palabras se dirigían los *consellers* de Valencia a Alfonso el Magnánimo en carta escrita el 6 de diciembre de 1423. Según explican, la recepción de las noticias relacionadas con los hechos del monarca en su retorno de Italia por mar había producido una oleada de celebraciones en la ciudad. Estas alegrías consistieron en:

Jubilosos cants de salmodies e cantichs de plausabilitat, ab devotes processons, [...] grans alimares e luminaries e corrents per laer fochs luminosos retents així clara tota la ciutat, per sons de trompetes, nafils e altres musichs struments, per humanals cants e veus exalçades de homens, que paria tots los elements se fossen acordats a fer ensemps una gran e gloriosa festa.⁵

4. MELCIOR MIRALLES: *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (Mateu Rodrigo, ed.), Valencia: Universitat de València, 2011; FRANCESCO ETTARI: *Il Giardeno di Marino Jonata Aragonese*, Napoli: Stab. Tipografico A. Morano, 1885; ANTONI VINYES: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1443, Cartes comunes originals: vol. 13, ff. 18-19. Publicada en JOSEP M. MADURELL: *Mensajeros Barceloneses en la corte del Magnánimo*, Barcelona: CSIC, 1963, pp. 216-219; GENNARO M. MONTI: «Il trionfo di Alfonso I d'Aragona in una descrizione contemporanea», en *Scritti Storici per le nozze de Cicco*, Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1931, pp. 58-59.

5. AHMV, 1423, *Manuals de Consells*: A28, fol. 16rv; CARRERES ZACARÉS, *Ensayo*, p. 96. La entrada valenciana de Alfonso en 1424 es la primera en la que encontramos documentado el uso de pirotecnia. RAFAEL NARBONA: «Las fiestas reales en la ciudad de Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», en *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 13/2, 1993, p. 468.

Resulta curioso comprobar cómo, para enfatizar la importancia de las celebraciones, las autoridades valencianas insisten en destacar dos aspectos. Por un lado, el espectro sonoro es claramente enfatizado, desde los cantos religiosos de las procesiones a los instrumentos como trompetas o añafles y también los cantos y voces exaltadas. El volumen se toma aquí como una especie de termómetro de la intensidad de la alegría, hecho que ya aparece en otras celebraciones valencianas, como las realizadas por la proclamación de Fernando de Antequera, padre de Alfonso, como rey de Aragón tras el Compromiso de Caspe, en las que, también en una carta dirigida al rey, los *consellers* usan el término *esclafit* ('estallido') sonoro.⁶ El otro aspecto a destacar es el hecho de que la fisonomía de la ciudad pueda ser cambiada de una manera efímera. Así, según la carta, toda la ciudad permaneció iluminada durante la noche, gracias a las luminarias en torres, campanarios y terrazas. Estos dos aspectos, el énfasis en lo sonoro y la capacidad de cambiar la imagen de la ciudad, van a ser muy importantes en los actos reales urbanos medievales, y también lo serán en las entradas napolitanas de Alfonso.

Podemos tomar estas celebraciones de 1423 como preludio a lo que sería el gran recibimiento preparado por Valencia al monarca. En realidad, Alfonso ya había visitado la ciudad en diversas ocasiones, siendo la primera cuando todavía era príncipe, acompañando a su padre en la entrada que este realizó en 1414, tras ser coronado en Zaragoza. El recibimiento valenciano a Fernando de Antequera es uno de los mejor documentados, gracias a la conservación del libro de cuentas realizado con tal efecto y a los esfuerzos mostrados por las autoridades municipales por mostrar su adhesión al nuevo monarca.⁷ En dicho evento destacó la construcción de una serie de carros alegóricos móviles, nombrados en la documentación como entremeses. La realización de estas estructuras era algo arraigado en los territorios aragoneses, y ya las podemos encontrar en el siglo XIV.⁸ En el banquete de la coronación de Fernando, realizado en el palacio de la Aljafería en Zaragoza en 1414, aparecieron de igual manera una gran cantidad de representaciones alegóricas, por lo que las realizadas en Valencia entroncan directamente con esta tradición.⁹ La entrada valenciana de Alfonso en 1424 también contó con, al menos, un entremés, realizado expofeso para la ocasión por orden

6. M^a MILAGROS CÁRCCEL ORTÍ; JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA (ed.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*, Valencia: Universitat de València, 2013, p. 443; FRANCESC ORTS-RUIZ: «Ab trascendent e visceral gotg e profunda alegria: Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414)», en *Ars Longa*, 28, 2019, pp. 31-42.

7. CÁRCCEL ORTÍ; GARCÍA MARSILLA: *Llibre de l'entrada*. Sobre la resistencia a la candidatura de Fernando en Valencia, consultar AGUSTÍN RUBIO VELA: «Urgelistas valencianos, sobre la oposición a Fernando I», en *Anuario de Estudios Medievales*, 22/1, 2003, 191-261.

8. JOSÉ ANTONIO MATEOS ROYO: «Los entremeses en Aragón durante el siglo XV: teatro religioso y homenaje político», en *Hispanic Research Journal*, 2/1, 2001, p. 21.

9. La primera referencia a la aparición de un entremés en un banquete en la Corona de Aragón la encontramos en 1381, con motivo de la coronación de Sibila de Fortiá. Estas representaciones ganaron

del *Consell* municipal.¹⁰ Desgraciadamente, desconocemos el contenido de dicha representación, pero sí que sabemos cómo fueron las realizadas en Valencia y Zaragoza en 1414, por lo que nos pueden servir para reconstruir cómo eran estas estructuras.

Del banquete de la Aljafería resultan de gran interés los entremeses de los Vicios y las Virtudes, en el que estas últimas apelaban al rey recordándole las bondades que debería poseer un buen monarca, y el de la Jarra de santa María, formado por un castillo sobre el que se situaba una jarra con lirios, símbolo de la Virgen María, además de mostrar las armas del rey y su relación con la orden de la Jarra y el Grifo. Llevaba consigo la representación de una batalla entre el bien y el mal, personificada en la aparición de unos moros que asaltaban el castillo y que al final eran vencidos.¹¹ La lucha contra los moros fue recurrente en la iconografía de los espectáculos de los Trastámara (no olvidemos que Fernando ganó su fama tras la conquista de Antequera en 1410), y sería llevada por Alfonso a Nápoles, como comprobaremos más adelante.

En la entrada valenciana de Fernando se construyeron en total 5 entremeses, con la finalidad de alabar la figura del rey, utilizando elementos caballescrescos como las referencias a la orden de la Jarra y el Grifo, o realizando un paralelismo entre el rey como centro de los Trastámara como la tierra lo era del universo.¹² Como vemos, en ambas ocasiones, más allá de lo complejo de la tramoya reside la importancia de la idea a transmitir, como ocurrirá en Nápoles años después.

En esta ciudad podemos encontrar el uso de estructuras móviles acompañadas de representaciones en los espectáculos dedicados al Magnánimo, que están íntimamente relacionadas con las que se realizaron en honor de su padre en Zaragoza y Valencia. Antes de centrarnos en su entrada de 1443, consideramos necesario hacer referencia a un evento que tuvo lugar justo 20 años antes, en 1423, durante su primera expedición italiana. En esa fecha, Alfonso organizó unas justas en la capital partenopea. En el desfile previo a dicho torneo participó una construcción que, aún a día de hoy, resulta

importancia con la coronación de Martín El Humano en 1399. MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ: *La música medieval en España*, Kassel: Reichenberger, 2001, p. 103.

10. Dicho entremés fue encargado a Viçent Çuera y Johan Ivanyes, pintores de Valencia. AHMV, 1423, *Manuales de Consells*, A28, fol. 19v, CARRERES ZACARÉS, *Ensayo*, p. 99.

11. FRANCESC MASSIP: *La Monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2003, pp. 70-74; JOAN OLEZA: «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, p. 54.

12. MASSIP, *La Monarquía en escena*, pp. 76-77; FRANCESC MASSIP: «L'entrada valenciana dels primers Trastàmars», en *Locus Amoenus*, 12, 2013-2014, 55-65. ORTS-RUIZ, «Ab trascendent», p. 5; ÓSCAR CALVÉ MASCARELL: «L'entremès de Mestre Vicent (Valencia, 1414). Identidad, memoria y prestigio urbano», en LUIS ARCINIEGA GARCÍA; AMADEO SERRA DEFILIS, (ed.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, Valencia: Universitat de València, 2018, pp. 221-224.

sorprendente. Según las crónicas, por las calles de Nápoles desfiló una estructura con ruedas que constaba de un gran elefante que transportaba un castillo en su parte superior, cargado de ángeles que cantaban y tocaban diversos instrumentos. A los pies de dicho elefante desfilaban una serie de personajes vestidos a la manera de turcos.¹³

En esta representación vemos cómo aparecen algunas de las ideas que ya han sido comentadas. Alfonso está retomando la figura del musulmán, el turco en este caso, como enemigo, visto aquí como contraposición al coro angélico. Los ángeles, utilizados en la Corona de Aragón desde las celebraciones por la coronación de Martín I en Zaragoza en 1399, serán tomados como un vínculo entre lo terrenal y lo celestial, acercando la figura del rey casi a una expresión de mediador entre estos dos mundos.¹⁴ Por su parte, la utilización de la figura del musulmán como el otro, como el enemigo a batir, ya aparece en la mencionada coronación de Fernando en 1414, y es en la posterior visita a Valencia de este en el mismo año donde encontramos por primera vez la referencia a los *turchs*, al turco, diferenciándolo del resto de musulmanes.¹⁵

Por tanto, en el desfile de 1423 vemos cómo las influencias de las celebraciones aragonesas son más que evidentes. La única novedad, y no por ello menos impactante, es la aparición del elefante como animal simbólico. Desde la Antigua Roma, por su relación con los relatos sobre las guerras púnicas, el elefante fue utilizado como símbolo de fuerza, pero también de prudencia y magnanimidad. Una referencia al uso de un elefante en una entrada real, ya en la Edad Media, la encontramos en la realizada por el emperador Federico II Hohenstaufen en Cremona en 1237. Este elefante llevaba también un castillo de madera sobre su figura, ocupado en esta ocasión por trompeteros. No tenemos constancia de si la referencia a la entrada de Federico II o la relación del elefante con la antigüedad romana y con los triunfos de algunos de sus generales como César y Pompeyo eran ya conocidas por los organizadores del torneo de 1423 en el ámbito del Magnánimo. Lo que sí parece claro es que esta relación entre ambas celebraciones es más que evidente, como lo es que, en territorio italiano, no apareció un elefante dentro de un contexto celebrativo hasta que fue recuperado en 1423.¹⁶

13. HOPE MAXWELL: «Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423», en *Archivio Storico Italiano*, 150, 1992, p. 847.

14. MASSIP, *La Monarquía en escena*, pp. 68-70; MAXWELL, «Uno elefante», pp. 864-865.

15. ORTS-RUIZ, «Ab trascendent e visceral gotg», pp. 31-42.

16. MAXWELL, «Uno elefante», pp. 858-863. También en otros lugares, como Portugal, el uso de elefantes identificando los territorios africanos o como bestia relacionada con el otro (el islam) fue frecuente a partir del siglo xv. BORJA FRANCO e IVÁN REGA: *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa* (en prensa). El uso del elefante como animal simbólico en la fiesta urbana europea se generaliza a partir de los siglos xvi y xvii. BORJA FRANCO: «Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an Initial Approach», en *Il Capitale Culturale*, 6, 2017, pp. 87-116. Agradecemos desde aquí a los profesores Franco y Rega la confianza al permitirnos consultar sus trabajos antes de su publicación.

TODOS LOS CIUDADANOS DE NÁPOLES DE MANERA UNÁNIME HABÍAN DECIDIDO RECIBIR AL REY TRIUNFANTE. LA ENTRADA NAPOLITANA DE 1443: DE NÁPOLES A ARAGÓN

Este extracto de Beccadelli nos sirve para iniciar el análisis de la entrada de 1443, calificada como un hito en la recuperación de la antigüedad mitificada en el siglo xv.¹⁷ Antes de comenzar es conveniente destacar varios aspectos que tienen que ver con la organización del evento. La celebración napolitana ponía fin a una guerra de más de 10 años.¹⁸ En un principio, nada tiene que ver el motivo de esta entrada con las realizadas previamente en los territorios aragoneses por Alfonso. Nápoles había sido conquistada, de ahí que la tipología de entrada más coherente fuese el triunfo. Pero el rey también dejó lugar al protagonismo de los poderes ciudadanos napolitanos, y es que, gracias a un pacto, las autoridades ciudadanas se comprometieron a participar y financiar parte de la entrada, a cambio de la realización de un parlamento.¹⁹ Incluso el rey aceptó esperar tres días en el monasterio de San Antonio, cercano a Nápoles, hecho que, si por un lado puede recordar a la vigilia que debían realizar los generales romanos para purificarse antes de entrar a Roma, tiene también un claro antecedente en la espera de los monarcas aragoneses en las cercanías a las ciudades a visitar hasta que se pactara el día y la hora con las autoridades municipales y estas certificaran que todo estaba preparado.²⁰

Por otro lado, debemos tener en cuenta que en la organización de dicha ceremonia participaron diferentes estamentos e instituciones. En un primer momento, los representantes de los cinco *seggi* napolitanos se encargaron de organizar parte del evento, pero dos actores más formaron parte de la entrada, los mercaderes florentinos y los catalanes.²¹ Cada uno de estos colectivos realizaría una serie de representaciones dirigidas, por un lado, a alabar al monarca, pero, por otro a recordarle también los compromisos que adquiriría

17. BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, p. 161.

18. De hecho, la ciudad de Nápoles cayó en junio de 1442, pero Alfonso prefirió finalizar la conquista de todo el reino antes de realizar su entrada triunfal. ALAN RYDER: *Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008, pp. 305-308.

19. FRANCESC MASSIP: «De ritu social a espectacle del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística», en Guido D'Agostino; Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta - Ischia, 1997)*, Napoli: Paparo Edizioni, 2000, vol. II, p. 1860.

20. Por ejemplo, en la entrada valenciana de Alfonso en 1424 este tuvo que esperar unos días en el monasterio de San Bernat de Rascanya, lugar elegido por otros monarcas con el mismo motivo. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo*, p. 102. En Barcelona, el lugar elegido solía ser el monasterio de Valldonzella. MIGUEL RAUFAST: «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)», en *Anuario de Estudios Medievales*, 36/1, 2006, p. 323.

21. El término "catalanes" englobaba aquí a los súbditos hispánicos del Magnánimo. Con ese carácter será usado también en este texto. BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, p. 164.

al ocupar el trono. Por último, cabe destacar el papel de los humanistas de la Corte, los ya citados Beccadelli o Valla, cuya aportación en relación a la recuperación de la antigüedad debe ser tenida en cuenta.

Uno de los aspectos que más llama la atención en la entrada de 1443 es que el rey, en lugar de aparecer montado a caballo, realizó su periplo por la ciudad sentado en un trono situado sobre un gran carro triunfal. Esta estructura fue parte de la entrada financiada por los *seggi*, y es quizá uno de los aspectos más novedosos de la misma, en cuanto que está directamente relacionado con los triunfos romanos, concretamente dentro de la tipología de la *progressio*.²² Además, el carro aparecía decorado con la inscripción latina *Alphonsus Rex*, lo que reforzaba dicha relación con la Antigüedad.²³ Delante del rey, que portaba en sus manos el cetro y el pomo, aparecía otra referencia a los triunfos de la Antigüedad, los *spolia* del enemigo, en este caso, la tela del palio que utilizó Renato de Anjou en su entrada a la ciudad.²⁴ Dicho carro estaba rodeado por una serie de personajes importantes en el entramado ciudadano napolitano, que portaban el palio que cubría toda la estructura. Delante del mismo desfiló cada uno de los representantes de los cinco *seggi*, vestidos de gala con gramallas y con sus varas de mando, dejando claro, por su situación cercana al rey, su adhesión al monarca.²⁵

Si por un lado el carro, las inscripciones latinas y la exhibición de los *spolia* nos acercan a la Antigüedad, el hecho de que las autoridades municipales aparezcan portando el palio no deja de recordar la estructura jerárquica de las entradas medievales aragonesas, en las que eran las autoridades municipales las que ocupaban estos puestos de privilegio. Incluso la compra de las lujosas telas para la confección de gramallas y qué miembros del *Consell* debían llevar estas prendas fue uno de los temas de debate en las sesiones de preparación de la entrada de Alfonso en Valencia en 1424. Por tanto, una vez más, la recuperación de la Antigüedad queda enmarcada en un ámbito completamente inserto en la tradición de la entrada medieval.²⁶

Un último aspecto cabe destacar relacionado con esta estructura móvil. A los pies del rey, además de los citados *spolia*, se situó uno de los emblemas del monarca, concretamente el *Siti Perillós*, representado por un trono vacío del que salían llamas. Este emblema fue uno de los símbolos utilizados por el Magnánimo para identificarse como monarca, dentro de la más estricta tradición caballeresca

22. MASSIP, «De ritu social a espectáculo del poder», p. 1861.

23. JOAN MOLINA: «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», en *Codex Aquilarensis*, 31, 2015, p. 219.

24. Esta exhibición de los *spolia* de los vencidos también fue realizada en el triunfo de Federico II en Cremona en 1237. MASSIP, *La monarquía en escena*, p. 24.

25. MOLINA, «De la historia al mito», p. 219.

26. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo*, pp. 99-100.

medieval, ya que hacía referencia al ciclo artúrico.²⁷ De nuevo lo medieval se hace un hueco en esta recuperación de la Antigüedad. Es más, si nos detenemos a observar el relieve del Castelnuovo veremos cómo, en el grupo de elementos seleccionados para plasmar la imagen de la entrada, el único aspecto medievalizante será este emblema que aparece en el carro real. El resto de entremeses y representaciones fueron obviadas, dejando todo el protagonismo a la estructura que transportaba al monarca y a parte de su séquito.

Además del carro y el palio, otro componente de la entrada fue también financiado por la ciudad de Nápoles, de nuevo con una consciente referencia a la Antigüedad clásica. Durante el recorrido se levantaron diversos arcos triunfales de madera, decorados con hojas de mirto y cedro, siendo el más destacado el que se construyó cerca del mercado. Según Beccadelli, en este arco estaban representados los *recuerdos de las hazañas* del rey, lo que remite a las estructuras romanas, con las gestas de los protagonistas insertas en ellos.²⁸ Además de este mensaje visual, este arco estaba también dotado de uno sonoro, ya que en cada uno de sus lados se situaron trompeteros vestidos con las armas de la ciudad, y en la parte central superior, un coro angélico formado por seis jóvenes.²⁹ De nuevo el paisaje sonoro está conformado por instrumentos heráldicos y coros celestiales, que podemos asociar con la realeza divina y terrenal. Desconocemos, como en toda la entrada, qué músicas interpretaron estos conjuntos, pero el contraste entre ambos debería conformar un doble mensaje sonoro. De nuevo la aparición de ángeles cantores y trompetas nos remite a las celebraciones aragonesas comentadas con anterioridad, pero aquí el marco es distinto, ya que, en lugar de un entremés, los músicos se sitúan en un arco triunfal a la antigua.³⁰

El uso de estas estructuras va a ser una de las influencias más importantes que esta entrada va a tener en eventos futuros. Así, cuando Fernando el Católico visitó Nápoles para conmemorar la nueva conquista del reino en 1506, las referencias al triunfo de su tío Alfonso fueron más que evidentes, y la construcción de arcos fue una de las más claras. Al regresar Fernando a sus posesiones españolas fue recibido con estas estructuras en todas las ciudades en que realizó entradas, Valencia en 1507, Sevilla en 1508 y Valladolid en

27. MIGUEL SÁNCHEZ RUBIO: «Alfonso el Magnánimo, divisas de un imperio mediterráneo», en Víctor Mínguez (dir.): *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516)*, Castellón: Universitat Jaume I, 2018, pp. 321-345.

28. BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, p. 165.

29. Carta anónima publicada en: «Come lo Re Alfonso d'Aragona entrò alla città di Napoli col carro triunfale», *Archivio Storico per le Province Napolitane*, XXXIII/I, 1908, p. 479.

30. Incluso alguno de estos intérpretes podría ser aragonés. Según Anglés, en su segunda campaña italiana, Alfonso estuvo acompañado de «Jordi Julià, Bertomeu Julià, Andreu de Bonnegnore, Philippo de la Ruccella, Joan Lombart, trompeters» y otros músicos de su corte. HIGINIO ANGLÉS: *La música en la corte de los reyes católicos*, Madrid: CSIC, 1941, vol. 1, p. 20.

1509 y 1513.³¹ En estas dos últimas ciudades también se situaron trompetas y coros sobre los arcos. Vemos cómo, con la visita de Fernando a Nápoles y su inmediato regreso a sus posesiones hispánicas, se produce una rápida asimilación de las novedades que, en este tipo de celebraciones, ya habían sido desarrolladas con medio siglo de anterioridad. A partir de este momento, el uso de los arcos triunfales y el aprovechamiento de su doble mensaje, visual y sonoro, será una de las características propias de las entradas hispánicas. Además, en los recibimientos sevillano y los dos vallisoletanos encontramos la publicación de relaciones para perpetuar la memoria de estos eventos, como ocurrió tras el triunfo napolitano de Alfonso.³²

Continuando con el paisaje sonoro de la entrada de 1443, en la descripción de Beccadelli llama poderosamente la atención el siguiente fragmento:

Surgió un clamor y aplausos tan grandes de hombres y mujeres puestos en pie viéndole pasar desde los tejados de sus casas que ni siquiera el estrépito de las trompetas ni el tocar de los flautistas, aunque eran casi incontables, podían apenas oírse ante el clamor jubiloso de la gente.³³

Beccadelli, relatando este alboroto, se sitúa en el mismo lugar que los *consellers* de Valencia cuando definían sus celebraciones a Alfonso enfatizando su sonoridad. De nuevo el recurso a la descripción del estruendo, del volumen sonoro, es tomado como muestra de la calidad de la celebración y entrega del público, cuyos llantos y risas no hacían más que enfatizar la grandeza del espectáculo.³⁴

Como hemos podido comprobar, los elementos organizados por las autoridades napolitanas están dotados de un claro interés por la recuperación de la antigüedad y su parangón con la figura de Alfonso, pero, como decíamos con anterioridad, otros actores participaron de las celebraciones. Nos referimos a la colonia florentina y catalana en la ciudad, que también organizaron representaciones durante la entrada.

Los mercaderes florentinos asentados en Nápoles quisieron agasajar al nuevo monarca con una serie de actos en su honor. En un primer momento,

31. TESS KNIGHTON; CARMEN MORTE: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the Triumph of a Christian King», en *Early Music History*, 18, 1999, p. 127; DESIRÉE JULIANA COLOMER: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia: Universitat de València, 2019.

32. *Tratado en que se contiene el recibimiento que en Sevilla se hizo al Rey Don Fernando en el que se contienen los rótulos de los arcos triunfales y todas las invenciones que sacaron las iglesias y la cibdad*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1508; LUIS DE SOTO: *Este es el recibimiento que se hizo al rey don Fernando en Valladolid*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1509; LUIS DE SOTO: *El recibimiento que se hizo al rey don Fernando en la villa de Valladolid*, Valladolid: Diego de Gumiel, 1513.

33. BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, p. 162.

34. «Podían verse incluso algunos hombres que lloraban de alegría, y otros que reían de gozo», BECCADELLI, *De Dictis et Factis*, p. 162.

tras el protocolario grupo de trompetas y percusión que aquí podemos interpretar como una especie de punto de separación entre los integrantes del cortejo, aparecía un grupo de jinetes vestidos de gala realizando acrobacias. Tras ellos desfilaron diversas representaciones de figuras alegóricas. Primero iba el carro de la Fortuna, seguido de seis virtudes a caballo, cada una identificada con sus atributos. La séptima virtud, la Justicia, aparecía separada, bajo palio y rodeada por tres ángeles. Hasta aquí, lo que muestran los espectáculos florentinos es una referencia clara a diferentes tradiciones medievales, desde la demostración de las habilidades caballerescas de los jinetes, que pueden recordar a los *palios* toscanos, hasta la representación de alegorías de la Fortuna y las virtudes referenciando la figura del monarca, algo que, como hemos visto, ya fue utilizado en la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza.

Pero una última escenificación florentina se separó de esta tradición medieval. Tras la Justicia, sobre una estructura con ruedas, apareció la figura de César, ataviado con corona de laurel, cetro y bola del mundo. Dicha figura se dirigió al monarca recitando un poema en italiano, que comenzaba con el verso «Eccelso re, o Cesare novello».³⁵ En él, le recordaba sus funciones, en relación con las alegorías que acababan de desfilar, y dejó claro al final de su intervención la importancia de una Florencia libre. Así, por un lado, los mercaderes florentinos estaban agasajando al monarca, convirtiéndolo en discípulo y parangón de César, pero, por otro, no dejaban de recordarle sus reivindicaciones. El uso de personajes alegóricos recordando al monarca sus obligaciones, ya fueran ángeles o virtudes, era ya una tradición en las celebraciones regias urbanas, pero el hecho de que en Nápoles este discurso esté realizado por Julio César nos habla de la habilidad de los florentinos para envolver sus reivindicaciones con el ambiente de recuperación de la Antigüedad que recorrió la entrada.³⁶

Tras los espectáculos florentinos el desfile continuó con las representaciones organizadas por los mercaderes catalanes. En un primer momento aparecieron una serie de caballitos de madera «montados» por jóvenes vestidos de soldados, con espadas y escudos con las armas de Alfonso, acompañados por un grupo de soldados turcos a pie. Ambos ejércitos danzaban al son de una música que desembocaba en una lucha cuyo resultado era el triunfo cristiano. Ya hemos podido comprobar en este estudio cómo la figura del enemigo musulmán, y en especial del turco, había sido usada ya en las

35. PHILINE HELAS: «Alphonsis Regis Triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443» en *Fifteenth Century Studies*, 26, 2001, p. 101.

36. El propio Alfonso estuvo muy interesado en la figura de Julio César, llegando a coleccionar medallas con su efigie. En el retrato póstumo que Joan de Joanes realizó del monarca, la corona aparece situada sobre un ejemplar abierto de *De bello civili*. EULÀLIA DURAN: «La imatge del rei Alfons», en Guido D'Agostino; Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli: Paparo, 2000, vol. 2, p. 1405.

celebraciones relacionadas con Fernando de Antequera, y cómo Alfonso las trasladó a Italia en 1423. El hecho de que los mercaderes catalanes ofrecieran este espectáculo al rey nos habla de diversos aspectos. Por un lado, es un ejemplo de una tradición asentada en celebraciones aragonesas, arraigadas en los espectáculos del Corpus de diversas ciudades.³⁷ Por otro, puede ser tomada como una clara referencia a la lucha contra el infiel, que fue tomada por Alfonso como uno de los objetivos de su reinado.³⁸ Por último, no debemos olvidar que los mercaderes catalanes necesitaban un Mediterráneo seguro para sus negocios, por lo que este espectáculo también puede ser tomado como un recordatorio al rey de la necesidad de su protección contra los piratas.³⁹

Las referencias al turco en los espectáculos catalanes no terminaban aquí. Después de la batalla fingida, un entremés en el que aparecía una torre con cuatro virtudes y el *Siti Perillós* se detuvo ante el monarca, y cada una de ellas, al igual que el César de los florentinos, realizó un discurso ante el rey. En su intervención, la Magnanimidad exhortaba a Alfonso a atacar a los turcos. De nuevo los deseos de los organizadores del espectáculo son transmitidos al monarca mediante una figura alegórica, como ocurrió en las celebraciones aragonesas de Fernando I.⁴⁰

En referencia a los espectáculos catalanes y su relación con el infiel, es interesante destacar cómo, por lo menos durante su estancia en territorios hispánicos, Alfonso, al igual que su padre, Fernando, disfrutaron con la música y las danzas a la morisca. Así lo demuestra su continua demanda de músicos y bailadoras musulmanas a ciudades como Xàtiva, algo que era tradicional en las cortes ibéricas.⁴¹ Por otro lado, uno de los divertimentos caballerescos

37. Entre ellas Barcelona, Valencia, Reus, Berga o Igualada. MARK HARRIS: «A Catalan Corpus Christi Play: The Martyrdom of St. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks», en *Comparative Drama*, 31, 1997, pp. 224-247.

38. FRANCO, «Images of Islam», p. 89; JOAN MOLINA: «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en GUIDO ABBAMONTE (ed.): *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma: Viella, 2011, 97.

39. MOLINA, «Contra turcos», pp. 102-103.

40. MOLINA, «Contra turcos», pp. 101-102.

41. MANUEL CORTÉS GARCÍA: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», en *Música Oral del Sur*, II, 1996, p. 201; GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval*, p. 331. En las fiestas por la coronación de Fernando I, donde hemos comprobado que se representó al musulmán como enemigo, juglares y bailarines moros fueron reclamados para animar las celebraciones. MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: *Las fiestas en la Europa medieval*, Madrid: Dykinson, 2015, p. 107. En el caso de Alfonso, encontramos sus reclamaciones de músicos musulmanes de Xàtiva en diversas ocasiones, como en 1418 o 1425. HIGINIO ANGLÉS: *Scripta Musicologica*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, vol. II, pp. 935 y 986. No se han encontrado referencias a músicos y bailarines musulmanes en la corte aragonesa tras su traslado a Nápoles, siendo el único vestigio de música arabizante la referencia a la *moresca*, danza exportada por los aragoneses a Nápoles, ANGLÉS, *La música en la corte*, p. 21; ALLAN W. ATLAS: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 110.

más difundidos entre la nobleza española eran los llamados “juegos de cañas”, en los que los jinetes cristianos vestían y montaban a la morisca.⁴²

Vemos cómo, por un lado, existía cierta fascinación por lo musulmán en los ambientes refinados de la Corte, pero, por otro, su uso como amenaza y enemigo a batir, aunque solo fuese con motivos propagandísticos o para mostrar la grandeza de un monarca, era un recurso utilizado hasta la saciedad en las celebraciones hispánicas. En Nápoles encontramos otro ejemplo de esta dualidad, ya que, mientras los turcos eran vencidos y humillados, el embajador de Túnez formaba parte del séquito de personalidades invitadas al evento.⁴³ Como afirma Ryder, esta ambigüedad hacia el islam va a ser una de las características más destacadas del reinado de Alfonso.⁴⁴

En resumen, en las representaciones que rodearon la entrada napolitana de 1443 podemos observar, concentradas en un solo evento, las líneas maestras del reinado de Alfonso: su interés por la Antigüedad al compararse con César, el arraigo de las tradiciones medievales y la relación ambivalente hacia lo musulmán.

QUE TOTS LOS OFFICIS E MESTERS DE LA DITA CIUTAT [...] PER LO PORTAL DEL TEMPLE ISQUEN BALLANTS E FENT FESTA.
LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA

Tras analizar los elementos que conformaron la entrada napolitana de 1443, volvemos de nuevo nuestra mirada a la realizada en Valencia en 1424 para centrarnos en la participación de los oficios, ya que puede ser tomada como una de las grandes diferencias entre los recibimientos dispensados a Alfonso en las dos ciudades.⁴⁵ El 31 de enero de 1424, en una *crida* o pregón se exhortaba a todos los oficiales de Valencia a que:

42. Así lo demuestran los encargos de *seda morischa* o *caputxos fets a la morisca* que se adquirieron para los juegos de cañas organizados por Alfonso en Barcelona (1424) o Valencia (1426), JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA: «La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)», en GUIDO D'AGOSTINO y GIULIA BUFFARDI (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli: Paparo, 2000, vol. 2, p. 1709. Sobre la práctica de los juegos de cañas en los territorios hispánicos consultar JAVIER IRIGOYEN-GARCÍA: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*, Toronto: University of Toronto Press, 2017.

43. MOLINA, «De la historia al mito», p. 221-222.

44. RYDER, *Alfonso el Magnánimo*, pp. 360-361.

45. Sobre la importancia del desfile de los oficios en las entradas reales en la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV consultar MIGUEL RAUFAS: «E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls. Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real», en *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2, 2006, pp. 651-686.

Ab les banderes e penons de lurs officis, per lo portal del Temple isquen ballants e fent festa de goigs e alegries al dit senyor Rey, al qual així mateix facen humil e deguda reverencia.⁴⁶

El desfile de los oficios, desde el siglo XIV, era uno de los actos principales que conformaban el ritual de recibimiento urbano al monarca en la Corona de Aragón. En este cortejo, los menestrales de la ciudad se mostraban orgullosos ante el rey y le rendían homenaje. Esto nos habla de la importancia del artesanado urbano en el entramado cívico medieval, ya que adquiría un papel preponderante en la entrada.⁴⁷

Esta tradición, de carácter totalmente medieval, fue perdiendo fuerza a medida que las monarquías afianzaron su poder. No olvidemos que, en un primer momento, las celebraciones de las entradas reales eran costeadas y organizadas íntegramente por las autoridades municipales, y que lo que se celebraba era la consumación de un pacto entre la ciudad y el reino con su monarca, mediante el que los primeros se sometían al mandato del rey si este juraba los fueros y privilegios de cada territorio. De aquí la importancia de la participación de los oficios en las entradas, como parte de ese músculo ciudadano que buscaba prolongar sus privilegios a través de dicho pacto.

Con la consolidación del poder monárquico a medida que avanzó el siglo XV, los mandatarios ya no necesitaban el apoyo tan unánime de estas ciudades libres, lo que se tradujo en la pérdida de importancia de la presencia de los oficios en las entradas reales.⁴⁸ Por tanto, podemos hablar del paso de un recibimiento urbano, en el que el rey todavía necesita apoyarse en el poder de las ciudades, a una entrada triunfal, en las que son las urbes las que buscan el reconocimiento del monarca a través de la jura de sus fueros y privilegios.⁴⁹

Alfonso el Magnánimo es un rey que vive la transición entre estos dos mundos. Por un lado, lo vemos en el que podemos calificar como primer periodo de su reinado abocado a continuas negociaciones, debates y discusiones con los representantes de cada uno de los territorios que configuraban sus posesiones hispánicas, ya fuera en cortes o negociando directamente con poderosos concejos municipales. Por otro lado, tras su asentamiento en Nápoles, esta situación cambió. Las estructuras internas de dicho reino

46. AHMV, 1423, *Manuals de Consells*, A28, fol. 23r., CARRERES ZACARÉS, *Ensayo*, p. 103.

47. En Valencia lo encontramos documentado desde 1373, en la entrada del príncipe Juan y su esposa Matha de Armagnac. PAULINO IRADIEL: «Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia», en JOSÉ ÁNGEL SESMA MUÑOZ: *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993, pp. 280-281.

48. Alfonso el Magnánimo fue uno de los primeros reyes que comenzaron a tejer una serie de reformas y modificaciones en el funcionamiento de las instituciones municipales valencianas que iban en un claro beneficio del poder real frente al patriciado urbano. RAFAEL NARBONA: «El rey y la ciudad: sinergia entre el Magnánimo y Valencia», en *eHumanista*, 7, 2015, p. 196.

49. Raufast prefiere hablar de «ceremonia de recepción urbana» para referirse a las entradas medievales, protagonizadas por una monarquía todavía pactista. RAUFAST: «¿Negociar la entrada del rey?», p. 299.

permitían más margen de maniobra e independencia al rey, hecho con el que Alfonso se mostró más que satisfecho y que, como afirma Ryder, podría haber sido una de las principales causas del afecto del monarca por sus territorios italianos.⁵⁰

Este hecho se ve reflejado claramente en la entrada de 1443. Ninguno de los relatores citados con anterioridad hace referencia a la participación de los menestrales ciudadanos en esta recepción urbana. De nuevo el espectro sonoro de la celebración nos habla de las diferencias entre las entradas aragonesas y napolitanas. Los bailes y músicas que se escucharon en Valencia en 1424 no tienen un reflejo en la entrada napolitana y siempre que aparecen referencias a la danza en el contexto de la citada recepción, es en relación a las que se produjeron cuando el séquito real transcurrió por los *seggi*. En este punto, los cronistas destacan la belleza de las damas y la calidad de sus joyas y vestimentas, así como la cantidad de músicos y danzantes, pero, como decimos, en ningún momento estas escenas de bailes pueden ser relacionadas con aquellas de los oficios que se producían en los territorios hispánicos.⁵¹

A pesar de esto, sí podemos encontrar un nexo de unión entre estas escenas coreográficas. La visita de Alfonso a las sedes de los *seggi* durante su entrada puede ser un reflejo de un nuevo pacto social, en este caso con la nobleza napolitana, que, a su vez, muestra su sumisión al monarca con danzas y músicas.⁵² Por tanto, así en Valencia como en Nápoles la danza aparece como un símbolo de pacto y reverencia, en la primera, entre el artesanado y el monarca, y en la segunda, entre este y la nobleza local.

E AQUESTES FESTES, E MOLTES ALTRES SEMBLANTS, DURAREN TOTA LA SETMANA. CELEBRACIONES TRAS LAS ENTRADAS. CONCLUSIONES

Según los testimonios, las fiestas no se ciñeron solo al día 26, y las músicas, danzas y luminarias se alargaron durante una semana. También la ciudad fue decorada con enramadas de plantas olorosas y los balcones adornados con

50. ALLAN RYDER: *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p. 43.

51. «Tirá la via del Setgia de la Porta Nova, e aquell setgia altament empaliat e acompanyat de damas molt poxantment e ricosa vestides de carmasins e altres draps de seda, e lurs manyoses fornides de perles e fermalls e molts ministrés. Per mostrar la gran festa al dit senyor les dites dames dançaven. E axí discorrent lo dit senyor los setgias de Porto, e de Nido, e de Capuana, que aximateix eren empaliáis e fornits de damas e ministrés, e continuant les grans dançes, lo dit senyor, molt alegrement, entra en lo Castell de Capuana, ont havie aximateix de g[r]ans entremeses, dances e alegries». Carta de Antoni Vinyes publicada en MADURELL, *Mensajeros Barceloneses*, p. 219.

52. CECILIA NOCILLI: «Metodología de investigación coreológica: danza y fiestas urbanas en las entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)», en *Revista de musicología*, 28/2, 2005, 1471-1486.

tapices de ricas telas.⁵³ Toda esta demostración continua de alegría no hacía más que hacer visible al rey la adhesión de sus nuevos súbditos, de la misma manera y con las mismas representaciones (músicas, danzas, iluminaciones nocturnas y decoración de calles) que había encontrado en las ciudades en las que fue recibido en los territorios hispánicos.

Todo ello, como hemos podido comprobar a lo largo de este texto, y a modo de conclusión, muestra cómo la entrada napolitana de Alfonso el Magnánimo fue mucho más que un ejercicio de recuperación arqueológica de los triunfos de la Antigüedad.⁵⁴ Más allá de las alusiones clásicas como el uso del carro y los *spolia*, los arcos triunfales o la referencia a la figura de César, los referentes de esta entrada se encuentran claramente en sus inmediatas predecesoras, tanto en Nápoles como en la Corona de Aragón. Y es que Alfonso y sus consejeros eran miembros de una sociedad híbrida que comenzaba a mostrar interés por lo que se dio en llamar “Renacimiento”, pero que vivía todavía dentro de una estructura social medieval. Así lo vemos en la plasmación de los intereses de los mercaderes florentinos y catalanes, más cercanos al respeto de sus prebendas y a la protección de sus naves que al lustre que pudieran dar las referencias a los clásicos. Por tanto, pensamos que, en la época del Magnánimo, carece de sentido hablar de lo medieval y lo humanista como términos contrapuestos o como ejemplos de tradición y modernidad, si no, más bien, de dos conceptos que conviven y se complementan.

Por otro lado, la verdadera novedad de esta entrada, más allá de lo material (el carro y los arcos), reside en el deseo del rey y de su corte de intelectuales de transmitir una imagen, de moldear este triunfo y todo el reinado según la idea de monarca que se quería transmitir. Y aquí es donde entran en juego las relaciones de los humanistas, que están íntimamente unidas al programa iconográfico que acompañó a los encargos del Magnánimo en Nápoles, desde la reforma del Castelnuovo a las medallas de Pisano, pasando por la ampliación de su biblioteca. Incluso el carácter internacional de la entrada, con la invitación y asistencia de representantes de diferentes estados, habla de este deseo de difusión de una imagen de un monarca nuevo que, no obstante, hundía sus orígenes en la tradición⁵⁵.

53. MIRALLES, *Crònica i dietari*, p. 204. MADURELL, *Mensajeros Barceloneses*, p. 219

54. Como afirma Delle Donne, los humanistas que rodearon a Alfonso, más que una mimesis, realizaron realmente una adaptación de las ceremonias de la Antigüedad, con el fin de convertir este evento en un hecho propagandístico. 65-76; FULVIO DELLE DONNE: *Alfonso il Magnánimo e l'invenzione dell'Umanesimo Monarchico. Ideologia e Strategie di legittimazione alla corte aragonesa di Napoli*, Roma: ISME, 2015, p. 138.

55. Aparte del citado embajador tunecino, a la celebración napolitana acudieron representantes de Génova, Florencia y otras ciudades del reino de Nápoles, como Gaeta o L'Aquila. MOLINA, «De la historia al mito», pp. 221-222.

Esta idea de legitimación, de justificación de un reinado, la encontramos ya, como hemos podido comprobar, en la espectacularidad intencionada con la que se celebró el inicio del reinado de Fernando I en Aragón, hechos que debieron influir decisivamente en el joven príncipe Alfonso. Las similitudes con dichos eventos son más que evidentes, dadas las necesidades parecidas que tuvieron que enfrentar los dos nuevos monarcas en reinos en los que eran considerados, por muchos, extranjeros. Incluso en la publicación de relaciones, de la que la coronación de Fernando en Zaragoza es pionera, puede ser tomada como una influencia clara en el programa propagandístico de Alfonso que, a su vez, influirá en la publicación de las relaciones de las entradas de su sobrino, Fernando el Católico, tras su regreso de Nápoles a principios del siglo XVI, en este caso, otro monarca necesitado de una legitimación, justificada en la publicación de sus triunfos.⁵⁶

Por tanto, la entrada napolitana de 1443, como todo el reinado de Alfonso en Nápoles, tendrá un carácter más complejo y heterogéneo de lo que pueda parecer en un primer momento, como hemos podido comprobar al compararla con eventos similares realizados en Aragón con anterioridad, en concreto la entrada valenciana de 1424. Quizá uno de las representaciones visuales más claras de esta diversidad la encontremos en la Sala Grande del Castelnuovo, realizada por Guillem Sagrera por orden del Magnánimo e inaugurada en 1457. Una construcción de marcado carácter tardogótico, con una estructura cuadrada que recuerda a edificaciones árabes del Mediterráneo, y a la que se accedía a través de una escalera adornada con bustos de los emperadores hispanos.⁵⁷ Un todo hecho de retazos de diversas procedencias que se unificaban en la figura de Alfonso, una amalgama de referencias, que, como las recepciones urbanas, se convierten en un tapiz de signos para conformar la imagen de un nuevo monarca.⁵⁸

56. ALVAR GARCÍA DE SANTAMARÍA: *Historia de la vida y hechos del muy alto y esclarecido Rey don Fernando el 1º de Aragón, tutor del rey don Juan 2º de Castilla*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ms. 104, fols. 188-205. Desde la corte alfonsina en Nápoles se produjo otra de las obras destinadas a perpetuar la memoria de Fernando, la *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, de Lorenzo Valla. Ver M.ª ISABEL YAGÜE FERRER: «Una extensa historia para un breve reinado. Gesta Ferdinandi Regis Aragonum, del humanista italiano Lorenzo Valla», en *Aragón en la Edad Media*, 8, 1989, pp. 697-716. Sobre la necesidad de legitimación de Fernando el Católico en Castilla consultar KNIGHTON y MORTE, «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid» pp. 119-163.

57. AMADEO SERRA: «"È cosa catalana". La Gran Sala del Castelnuovo en el contexto mediterráneo», en Guido d'Agostino y Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli: Paparo, 2000, vol. II, pp. 1795-1796.

58. El concepto «Tapiz de signos», fue acuñado por Palma Martínez-Burgos para definir las celebraciones regias como un «mosaico cargado de significados». PALMA MARTÍNEZ-BURGOS: «El simbolismo del recorrido procesional», en GERARDO FERNÁNDEZ JUÁREZ y FERNANDO MARTÍNEZ GIL (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 163-164.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, HIGINIO: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid: CSIC, 1941.
— *Scripta Musicologica*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- ANÓNIMO: *Tratado en que se contiene el recebimiento que en Sevilla se hizo al Rey Don Fernando en el que se contienen los rótulos de los arcos triunfales y todas las invenciones que sacaron las iglesias y la cibdad*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1508.
- ANÓNIMO: «Come lo Re Alfonso d'Aragona entrò alla città di Napoli col carro trionfale», *Archivio Storico per le Province Napolitane*, XXXIII/I, 1908, pp. 478-480.
- ATLAS, ALLAN W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- BECCADELLI, ANTONIO: *De Dictis et Factis Alphonsi regis Aragonum libri Quattuor*, Basilea: Ex officina Hervagiana, 1538. Versión consultada: *Dichos y hechos de Alfonso rey de Aragón* (Santiago López Moreda, ed.), Madrid: Akal, 2014.
- CALVÉ MASCARELL, ÓSCAR: «L'entremès de Mestre Vicent (Valencia, 1414). Identidad, memoria y prestigio urbano», en Luis Arciniega García; Amadeo Serra Desfilis, (ed.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, Valencia: Universitat de València, 2018, pp. 221-224.
- CÁRCEL ORTÍ, M.^a MILAGROS y GARCÍA MARSILLA, JUAN VICENTE (ed.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*, Valencia: Universitat de València, 2013.
- CARRERES ZACARÉS, SALVADOR: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*, Valencia: Imp. hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2.
- CORTÉS GARCÍA, MANUEL: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», en *Música Oral del Sur*, 2, 1996, pp. 193-206.
- DE GRASSIS, ANGELO: *Oratio panigerica dicta domino Alfonso* (Fulvio Delle Donne, ed.), Roma: ISIME, 2006.
- DE SOTO, LUIS: *Este es el recebimiento que se fizo al rey don Fernando en Valladolid*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1509.
— *El recebimiento que se hizo al rey don Fernando en la villa de Valladolid*, Valladolid: Diego de Gumiel, 1513.
- DELLE DONNE, FULVIO: *Alfonso il Magnánimo e l'invenzione dell'Umanesimo Monarchico. Ideologia e Strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma: ISIME, 2015.
- DURAN, EULÀLIA: «La imatge del rei Alfons», en Guido D'Agostino y Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli: Paparo, Napoli, vol. 2, pp. 1401-1418.
- ETTARI, FRANCESCO: *Il Giardino di Marino Jonata Aragonese*, Napoli: Stab. Tipografico A. Morano, 1885.
- FACIO BARTHOLOMEO: *Fatti d'Alfonso d'Aragona, primo re di Napoli di questo nome*, Venezia: Paolo Giolitti, 1580.
- FRANCO, BORJA: «Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an Initial Approach», en *Il Capitale Culturale*, 6, 2017, pp. 87-116.
- FRANCO, BORJA y REGA, IVÁN: *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa* (en prensa).
- GARCÍA DE SANTAMARÍA, ALVAR: *Historia de la vida y hechos del muy alto y esclarecido Rey don Fernando el 1º de Aragón, tutor del rey don Juan 2º de Castilla*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, Ms. 104.
- GARCÍA MARSILLA, JUAN VICENTE: «La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)», en Guido d'Agostino y Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli: Paparo, 2000, pp. 1705-1718.

- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN: *La música medieval en España*, Kassel: Reichenberger, 2001.
- HARRIS, MARK: «A Catalan Corpus Christi Play: The Martyrdom of St. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks», en *Comparative Drama*, 31, 1997, pp. 224-247.
- HELAS, PHILINE: «Alphonsis Regis Triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443», en *Fifteenth century studies*, 26, 2001, pp. 86-101.
- IACONNO, ANTONIETTA: «Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte», *Rassegna Storica Salernitana*, 51, 2009, pp. 9-57.
- IRADIEL, PAULINO: «Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia», en José Ángel Sesma Muñoz: *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, pp. 253-284.
- IRIGOYEN-GARCÍA, JAVIER: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*, Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- JULIANA COLOMER, DESIRÉE: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia: Universitat de València, 2019.
- KNIGHTON, TESS y MORTE, CARMEN: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the Triumph of a Christian King», en *Early Music History*, 18, 1999, pp. 119-163.
- MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: *Las fiestas en la Europa medieval*, Madrid: Dykinson, 2015.
- MADURELL, JOSEP M.: *Mensajeros Barceloneses en la corte del Magnánimo*, Barcelona: CSIC, 1963.
- MARTÍNEZ-BURGOS, PALMA: «El simbolismo del recorrido procesional», en Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 157-177.
- MASSIP, FRANCESC: «De ritu social a espectacle del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística», en Guido D'Agostino, Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta - Ischia, 1997)*, Napoli: Paparo Edizioni, 2000, vol. II, pp. 1859-1889.
- MASSIP, FRANCESC: *La Monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2003.
- «L'entrada valenciana dels primers Trastàmars», en *Locus Amoenus*, 12, 2013-2014, pp. 55-65.
- MATEOS ROYO, JOSÉ ANTONIO: «Los entremeses en Aragón durante el siglo XV: teatro religioso y homenaje político», en *Hispanic Research Journal*, 2/1, 2001, pp. 15-25.
- MAXWELL, HOPE: «Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423», en *Archivio Storico Italiano*, 150, 1992, pp. 847-875.
- MIRALLES, MELCIOR: *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (Mateu Rodrigo, ed.), Valencia: Universitat de València, 2011.
- MOLINA, JOAN: «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en Guido Abbamonte (ed.): *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma: Viella, 2011, pp. 97-110.
- «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», en *Codex Aquilarensis*, 31, 2015, pp. 201-232.
- MONTI, GENNARO M.: «Il trionfo di Alfonso I d'Aragona in una descrizione contemporanea», en *Scritti Storici per le nozze de Cicco*, Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1931, pp. 58-59.
- NARBONA, RAFAEL: «Las fiestas reales en la ciudad de Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», en *Pedralbes. Revista d'història Moderna*, 13/2, 1993, pp. 463-472.

- «El rey y la ciudad: sinergia entre el Magnánimo y Valencia», en *eHumanista*, 7, 2015, pp. 193-210.
- NOCILLI, CECILIA: «Metodología de investigación coreológica: danza y fiestas urbanas en las entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)», en *Revista de musicología*, 28/2, 2005, pp. 1471-1486.
- OLEZA, JOAN: «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 47-64.
- ORTS-RUIZ, FRANCESC: «Ab transcendent e visceral gotg e profunda alegria: Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414)», en *Ars Longa*, 28, 2019, pp. 31-42.
- PANDONI, PORCELLIO: *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio* (Vincenzo Nociti, ed.), Rossano: Tipografia Palazzo, 1885.
- PELEGRÍ, GASPAR: *Historiarum Alphonsi primi regis libri X* (Fulvio Delle Donne, ed.), Roma: ISIME, 2012.
- RAUFAST, MIGUEL: «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)», en *Anuario de Estudios Medievales*, 36/1, 2006, pp. 295-333.
- «E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls. Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real», en *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2, 2006, pp. 651-686.
- RUBIO VELA, AGUSTÍN: «Urgelistas valencianos, sobre la oposición a Fernando I», en *Anuario de Estudios Medievales*, 22/1, 2003, pp. 191-261.
- RYDER, ALAN: *Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- SÁNCHEZ RUBIO, MIGUEL: «Alfonso el Magnánimo, divisas de un imperio mediterráneo», en Víctor Mínguez (dir.): *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516)*, Castellón: Universitat Jaume I, 2018, pp. 321-345.
- SERRA, AMADEO: «È cosa catalana». La Gran Sala del Castelnuovo en el contexto mediterráneo», en Guido d'Agostino y Giulia Buffardi (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli: Paparo, 2000, vol II, pp. 1787-1799.
- VINYES, ANTONI: «Carta als consellers de Barcelona», Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1443, Cartes comunes originals: vol. 13, ff. 18-19.
- YAGÜE FERRER, M.^a ISABEL: «Una extensa historia para un breve reinado. Gesta Ferdinandi Regis Aragonum, del humanista italiano Lorenzo Valla», en *Aragón en la Edad Media*, 8, 1989, pp. 697-716.

EL COMPROMISO DE LAS ÉLITES ECLESIASTICAS
CON LOS INTERESES FAMILIARES
A TRAVÉS DEL PATROCINIO RELIGIOSO: EL CASO
DE GARCÍA ÁLVAREZ DE TOLEDO, OBISPO
DE ASTORGA (1463-1488)*

THE COMMITMENT OF ECCLESIASTICAL ELITES
TO FAMILY INTERESTS THROUGH RELIGIOUS
SPONSORSHIP: THE CASE OF GARCÍA ÁLVAREZ
DE TOLEDO, BISHOP OF ASTORGA (1463-1488)

DIEGO GONZÁLEZ NIETO
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-4947-3987>

Recibido: 23/03/2021 Evaluado: 11/05/2021 Aprobado: 17/05/2021

RESUMEN: El objetivo del presente estudio es analizar e interpretar las labores de patrocinio religioso de García Álvarez de Toledo, obispo de Astorga, como parte de las estrategias desplegadas por su linaje judeo-converso a fin de representar el estatus adquirido tras un relevante proceso de encumbramiento social. Será evaluado el proceso de promoción socioeconómica de su familia, con el fin de poder apreciar las múltiples significaciones de su patrocinio religioso.

* Este trabajo ha sido posible gracias a una Ayuda para Contratos Predoctorales para la Formación de doctores 2017, concedida a través del Programa de Ayudas para la Formación de Personal Investigador de la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) y cofinanciada por el Fondo Social Europeo.

Palabras clave: episcopado, patrocinio religioso, ascenso social, familia conversa.

ABSTRACT: The aim of this study is to analyze and interpret the religious patronage of the bishop of Astorga García Álvarez de Toledo, as a part of the strategies deployed by his judeoconverso lineage seeking to represent the status acquired after a relevant process of social elevation. The process of socioeconomic promotion of his family will be evaluated in order to appreciate the multiple meanings of his religious patronage.

Keywords: Episcopate, religious patronage, social promotion, *converso* family.

INTRODUCCIÓN

Los estudios en torno a las relaciones de poder de las élites eclesiásticas y, en especial, de los miembros del episcopado castellano bajomedieval con otros sectores del reino han disfrutado en los últimos años de una significativa multiplicación y diversificación de sus intereses.¹ No obstante, aún es necesaria la realización de estudios más amplios y exhaustivos y extender el ámbito de análisis hacia otros campos. En este sentido, una de las cuestiones en torno a las cuales resulta perentorio avanzar es la referente a las relaciones de dichas élites del clero secular con sus grupos familiares de origen.

Para la Castilla bajomedieval contamos con importantes trabajos sobre la procedencia social del clero catedralicio y, en especial, del episcopado.² No obstante, aún no ha merecido demasiado interés el estudio específico de sus cometidos y actuaciones, en definitiva, de su rol, dentro y en favor de sus familias de sangre.³ Los estudios de conjunto en torno a este particular sí han

1. Remitimos al reciente estado de la cuestión de JORGE DÍAZ IBÁÑEZ: «Iglesia, nobleza y poderes urbanos en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media», en JORGE DÍAZ IBÁÑEZ y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (coords.): *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Murcia, 2019, pp. 15-62.

2. Entre otros, puede destacarse para el episcopado el trabajo de JORGE DÍAZ IBÁÑEZ: «La incorporación de la nobleza al alto clero en el reino de Castilla durante la baja Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 35/2, 2005, pp. 557-603. Para el clero catedralicio son más numerosos. Puede encontrarse referencia a un importante número de ellos en MARÍA NIEVES MUNSURI ROSADO: «Clero e Iglesia en la Baja Edad Media hispánica: estado de la cuestión», *eHumanista*, 10, 2008, pp. 133-169.

3. Sí son cuantiosos los datos que se pueden encontrar en investigaciones de muy diverso tipo sobre este particular, y cuya recopilación y análisis podría proporcionar ya una visión de conjunto. La valoración de estas cuestiones sí ha tenido un desarrollo en otras regiones y periodos medievales. Destacamos la obra de JULIA BARROW: *The Clergy in the Medieval World. Secular Clerics, their Families and Careers in North-Western Europe, c. 800-c. 1200*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

conocido un desarrollo mayor para periodos inmediatamente posteriores, en base a los cuales Morgado García ha afirmado que «la inserción social del estamento eclesiástico [...] siempre se caracteriza por sus estrechas relaciones con el núcleo familiar».⁴ Este y otros investigadores han podido comprobar el firme compromiso de los miembros del clero, y, en especial, de los más altos estratos de la clerecía secular, con sus familias durante el Antiguo Régimen. A su familia debían, en no pocas ocasiones, su propia posición en el estamento eclesiástico, como consecuencia del apoyo que sus consanguíneos les prestaron para formarse y para acceder y promocionar en la Iglesia. A cambio, asumieron como una de sus principales preocupaciones el procurar el beneficio y los intereses de los miembros de su parentela, para lo cual emplearon diversas vías y fórmulas.⁵

En el presente trabajo se pretende realizar una contribución al estudio de las relaciones de las élites eclesiásticas con sus grupos familiares a partir del caso de García Álvarez de Toledo, obispo de Astorga entre 1463 y 1488, y consejero y oidor real de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. Este prelado fue uno de los miembros más destacados de una extensa familia de origen judeoconverso que disfrutó de un significativo proceso de promoción social y económica. De forma paralela a su encumbramiento, sus miembros articularon una serie de estrategias dirigidas a representar y demostrar su nuevo poder y estatus con el fin de favorecer su reconocimiento, consolidación y perpetuación. Entre otras, otorgaron una prioritaria atención al patrocinio religioso en los lugares donde ejercían su influencia y poder, con el objetivo evidente de obtener beneficios espirituales y sociopolíticos diversos. El estudio partirá de una aproximación crítica y necesariamente sintética a la trayectoria de esta familia y a su proceso de ascenso social, en la que se prestará una especial atención a la figura del prelado, quien carece de un estudio biográfico que le vincule a sus verdaderos orígenes.⁶ Ello nos permitirá apreciar las múltiples significaciones del patrocinio religioso desarrollado por su familia y por el propio obispo, que serán objeto de análisis a continuación.

4. ARTURO MORGADO GARCÍA: «El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 25, 2007, p. 85.

5. Véase el estudio particularizado que dedica a esta cuestión ARTURO MORGADO GARCÍA: «Iglesia y familia en la España Moderna», *Tiempos Modernos*, 20, 2010, pp. 1-22.

6. La única biografía del prelado es la de PEDRO RODRÍGUEZ LÓPEZ: *Episcopologio Asturicense. Tomo II*, Imprenta y Librería de Porfirio López, Astorga, 1907, pp. pp. 376-386, quien le hace erróneamente hermano del I Conde de Alba.

LA FAMILIA ÁLVAREZ DE TOLEDO, REPRESENTANTES DE LA NOBLEZA DE SERVICIO

La trayectoria del obispo García Álvarez de Toledo y el patrocinio religioso que desarrolló, resultan difíciles de comprender sin atender a sus orígenes familiares y a la compleja red de influencias tejidas en torno a la Corte y otros espacios de poder por sus parientes: la posición que alcanzó en el ámbito cortesano y, por derivación, en la Iglesia fue consecuencia directa del firme vínculo que unía a la monarquía y a su familia.

García Álvarez de Toledo era hijo de Alfonso Álvarez de Toledo y de su primera mujer, Aldonza Fernández de Valera.⁷ Su progenitor, fue, en palabras de Cañas Gálvez, «uno de los oficiales más importantes de todo el entramado burocrático-administrativo del reinado de Juan II».⁸ Contador mayor de Juan II y de Enrique IV, además de consejero real, Alfonso Álvarez era un judeoconverso de tercera generación, pues fue su abuelo, Juan Álvarez, el primero en convertirse de su familia. Así se recoge en el privilegio de hidalguía conseguido por Alfonso y su hermano, Pero Álvarez, ambos vecinos de Cuenca, el 15 de agosto de 1415.⁹ Su origen converso queda también confirmado a través de su parentesco con el relator Fernando Díaz de Toledo, su primo y el más relevante judeoconverso al servicio de Juan II.¹⁰ Alfonso Álvarez de Toledo fue, por tanto, uno más de aquellos oficiales judeoconver-

7. Entre otras fuentes, estos datos se pueden obtener conjugando el testamento del obispo, en Archivo Histórico Nacional (AHN), clero, legajo 7042, con el de su padre, de 1456, en AHN, clero, legajo 7050.

8. FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ: *Burocracia y cancellería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454): Estudio institucional y prosopográfico*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, p. 282. En pp. 282-286 una precisa relación de su labor cortesana. Otros investigadores se han acercado a la esencial figura de Alfonso Álvarez y, también, a su familia. Entre ellos destacan las aproximaciones de conjunto de JEAN-PIERRE MOLÉNAT: *Campagnes et monts de Tolède du XII^e au XV^e siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 1997, pp. 572-573; LINDA MARTZ: *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003, pp. 37-43; y CARLOS MANUEL VERA YAGÜE: *Poblamiento, señorialización y conflictos en Madrid y su tierra en la Baja Edad Media*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, tesis doctoral, 2004, pp. 682-848. No obstante, aún carecemos de un estudio de esta familia que conjugue la abundante información que puede encontrarse en la bibliografía y en una rica documentación de archivo, en buena medida aún inédita. Dadas las dimensiones de este trabajo, trataremos de realizar un primer intento de esta labor, poniendo en orden y en conexión algunos datos esenciales, contrastados con fuentes primarias, con los que construir un «esquema» que facilitará avanzar sobre bases más sólidas en las distintas aristas de la actuación y desarrollo de esta familia.

9. «Yo el Rey, por haçer bien y merçed a vos Alonsso Álbarez de Toledo, mi escriuano, veçino de la çiudad de Cuenca, e a vos Pedro, su hermano, por quanto yo he seydo e soy ynformado que los del buestro linage, quando heran judíos, heran hauidos por fixodalgo entre ellos e porque pues bosotros soys cristianos, es rraçón que seades mas honrrados. E orossi, por quanto yo he seydo ynformado que Juan Álbarez, buestro aguelo, después que se conuirtió a la nuestra fee católica reçiuió horden de caballería e fiço muchos y leales seruicios al rey don Enrrique, mi bisagüelo, que Dios de sancto parayssso. Por ende, es mi merçed que seades hauidos daquí adelante por mis fixosdalgo de padres, de agüelos, de solar conocido». AHN, Órdenes Militares, Santiago, Pruebas de Caballeros, Caja 804, expediente 4241.

10. CAÑAS GÁLVEZ: *Burocracia y cancellería*, p. 282.

sos que durante el siglo xv alcanzaron una destacada posición dentro de la Corte de Castilla.¹¹

El estudio de los orígenes y de los ascendientes del progenitor del obispo de Astorga resulta complejo por lo escaso de las referencias documentales localizadas hasta ahora. De su abuelo, Juan Álvarez, no conservamos ningún dato más allá de la importancia que tenía entre la comunidad judía antes de su conversión y de los servicios prestados a Enrique II, según se desprende de la concesión de hidalguía. Según los testamentos del contador mayor, sus padres fueron Garci Ferrandes y Mayor Ferrandes.¹² Una genealogía conservada en la Colección Salazar y Castro indica que Alfonso Álvarez fue hijo de García Fernández de Toledo, regidor de Toledo, y de Mayor Fernández de Toledo, su prima.¹³ No obstante, por el privilegio de hidalguía conocemos que Alfonso Álvarez era vecino de Cuenca y que procedía del estado llano, ya que fue el primero de su familia en acceder al estamento nobiliario.

En corroboración de ello, los primeros datos documentales seguros que hemos localizado le sitúan en Cuenca: el 7 de julio de 1411 el arrendador de las tercias reales de Cuenca le daba poder a Alfonso Álvarez de Toledo, recaudador y vecino de esa ciudad, para que recaudara las tercias de sus colaciones.¹⁴ El inicio de su carrera se encontró, por tanto, en el lucrativo negocio fiscal. La documentación de estos años nos muestra reiteradamente este aspecto de su actuación,¹⁵ que ya le debió servir para entrar en contacto con la Corte: cuando en 1415 le fue concedida la hidalguía, era mencionado como escribano real. Alfonso Álvarez continuó medrando en el mundo hacendístico, y en 1423 le encontramos como alcalde de la Casa de la Moneda de Cuenca y ostentando la escribanía de las rentas de los lugares de la Orden de Santiago en el obispado conquense.¹⁶ En esos años, por tanto, se estaba formando el futuro contador mayor de Castilla.

11. Sobre este colectivo, resulta de obligada consulta la obra de MARÍA DEL PILAR RÁBADE OBRADÓ: *Una élite de poder en la corte de los Reyes Católicos. Los judeoconversos*, Sigilo, Madrid, 1993.

12. El testamento de 1440 fue editado por MARIO ARELLANO GARCÍA: «Montesión y Alfonso Álvarez de Toledo», *Cuadernos de Historia: homenaje a D. Ignacio Gallego Peñalver*, 3, 1984, pp. 15-42. El de 1456 se encuentra en AHN, clero, legajo 7050. Remitimos a esta nota cuando refiramos sus testamentos.

13. Real Academia de la Historia (RAH), Colección Salazar, 9/300, folio 1r de la segunda foliación.

14. FRANCISCO A. CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO; MARÍA TERESA CARRASCO LAZARENO y MANUEL SALAMANCA LÓPEZ: *Libro de las actas capitulares de la catedral de Cuenca. I. (1410-1418)*, Editorial Alfonsópolis, Asociación Seminario de Cultura Lope de Barrientos, Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, entrada 127, p. 65.

15. Así, a 14 de diciembre de 1413 se le menciona como escribano y recaudador del partido de Cuenca, y a 28 de abril de 1415, año de la concesión de la hidalguía, como vecino de Cuenca y recaudador del partido de esa ciudad por Francisco Núñez, recaudador mayor. *Ibidem*, entrada 229, pp. 96-97 y entrada 515, p. 188. Existen otras muchas referencias similares en estas actas.

16. FRANCISCO A. CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO: «El primer registro de Simón Fernández de Moya, escribano público de Cuenca. 1423», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 18, 2006, p. 107 y p. 113.

Su participación en el lucrativo negocio arrendaticio, de lo cual hubo de obtener importantes ingresos, fue complementada con la inversión en actividades mercantiles. Alfonso Álvarez participó en este último ámbito junto a miembros de la familia de Juan Fernández de Valera,¹⁷ regidor de Cuenca y su suegro, pues este personaje era el padre de su primera esposa, Aldonza Fernández. Con este matrimonio, realizado en una fecha indeterminada, enlazaba con una de las más importantes familias de la oligarquía conquense, los Valera, y gracias a este pudo introducirse plenamente en la misma, pues Juan Fernández acabaría por renunciar en su favor su título de regidor de la ciudad en 1422. A partir de ese momento, el futuro contador trabajó por mejorar el estatus de la familia en esta región junto a su hermano, Pero Álvarez, quien, tras el traslado de Alfonso a la Corte regia, se convertiría en la cabeza de una potente rama de la familia cuyos intereses se focalizaron en el ámbito conquense.¹⁸

En un momento indeterminado pero anterior a 1423, Aldonza Fernández de Valera falleció y Alfonso Álvarez contrajo un segundo matrimonio con Catalina Núñez de Toledo,¹⁹ quien, si seguimos a una genealogía que se encuentra en la colección Salazar y Castro,²⁰ era hija de Francisco Núñez de Toledo y hermana de Luis Núñez de Toledo, arcediano de Madrid. El testamento del arcediano, realizado en Toledo el 12 de octubre de 1469,²¹ nos permite asegurar este punto al tiempo que nos proporciona otra relevante información sobre la familia de la segunda esposa del contador. En él, Luis Núñez indicaba que sus abuelos y padres habían sido enterrados en una capilla que su padre, Francisco Núñez, había mandado construir en el monasterio de San Pedro Mártir de Toledo. Es este dato el que nos permite identificar al padre de Catalina Núñez con el mismo Francisco Núñez de Toledo, vecino de Toledo, hijo de Luis García de Toledo y recaudador mayor del rey en el partido de Cuenca,²² a cuyo servicio se encontró Alfonso Álvarez en los

17. Por ejemplo, el 15 de junio de 1423, un vecino de Torralba emitía una carta de obligación en favor de Alfonso Álvarez, alcalde de la Casa de la Moneda, y de Juan Fernández de Valera, escribano del rey, en su nombre, para hacerle entrega de cierta suma por la compra de cinco varas de paño. *Ibidem*, pp. 104-105. En este registro pueden encontrarse otras muchas menciones similares.

18. Sobre los Fernández de Valera y los Álvarez de Toledo en Cuenca, véase JOSÉ ANTONIO JARA FUENTE: *Concejo, poder y élites. La clase dominante de Cuenca en el siglo xv*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000, pp. 110-115 y pp. 383-384.

19. La fecha de 1423 nos la proporciona un contrato realizado el 25 de agosto de 1423 en Cuenca, entre Alfonso Álvarez y un matrimonio de Torralba por el cual estos se ocuparían de criar durante 18 meses a Mencía, hija del primero. CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO: «El primer registro», p. 112. Que Mencía fue fruto de su segundo matrimonio se puede comprobar a través de la documentación generada a la muerte del contador con relación a su herencia, como en el compromiso realizado el 17 de septiembre de 1456 entre sus herederos. Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Actas de Minutas de Escribanos, tomo II, folio 340r.

20. RAH, Colección Salazar, 9/146bis, folio 182r.

21. El testamento del arcediano se encuentra en AHN, clero, legajo 7050.

22. Como tal le encontramos en una escritura relacionada con dicha capilla de San Pedro Mártir en LUCAS DE TORRE: «Una información de limpieza: Los Zapatas del Mármol», *Revista de historia y de genealogía española*, 6, 1913, pp. 230-231. Aquí se menciona también el enlace de su hija y el contador.

primeros años de su carrera,²³ factor este, sin duda, que facilitó la realización del matrimonio con su hija. Este enlace resultaría crucial para el encumbramiento de Alfonso Álvarez y, por extensión, de sus descendientes, pues a través de él se vinculó familiarmente con algunos de los linajes y personajes más relevantes en los medios cortesanos y eclesiásticos de la Castilla de la primera mitad del siglo xv.

En efecto, y según también el testamento del arcediano de Madrid, su madre y la de Catalina Núñez fue Mencía Núñez de Toledo, hermana a su vez de Pedro García de Burgos, escribano de cámara del rey y oidor de la Audiencia Real. Ambos eran sobrinos del cronista Alvar García de Santamaría y, por tanto, miembros del importante linaje judeoconverso de los García de Santamaría.²⁴ La segunda esposa del contador se encontraba emparentada, por tanto, con algunos de los personajes de mayor relieve político y eclesiástico de la primera mitad del siglo xv castellano: sería también sobrina de Pablo de Santamaría, el afamado historiador, obispo de Burgos y de Cartagena, y, por extensión, prima de sus hijos, los obispos Alfonso de Cartagena y Gonzalo de Santamaría, entre otros miembros de esta familia conversa consagrada al servicio de la monarquía y con una grandísima influencia en los medios cortesanos y eclesiásticos de la época.²⁵

A pesar de su indudable relevancia, los vínculos adquiridos por Alfonso Álvarez a través de este segundo matrimonio no se acababan ahí, pues Catalina Núñez tenía dos hermanas llamadas Constanza y Aldonza, que, al igual que ella, contrajeron matrimonio con dos personajes que se acabarían por convertir en importantes oficiales de la Corte regia. Constanza Núñez de Toledo fue la esposa del doctor Sancho García de Villalpando,²⁶ miembro

23. El 28 de abril de 1415 era titulado como recaudador del partido de Cuenca por Francisco Núñez, recaudador mayor. CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO; CARRASCO LAZARENO y SALAMANCA LÓPEZ, *Libro de las actas capitulares*, entrada 515, p. 188.

24. En su testamento, el arcediano de Madrid encargó una misa al alma de Pablo, obispo de Burgos, y por sus hijos Gonzalo, obispo de Sigüenza y Alfonso, obispo de Burgos, los principales miembros del linaje de los Santamaría. En esta misma manda incluía al «doctor Pero García, oydor del audiencia de nuestro señor el rey e del su consejo, mi tío» y hermano de su madre, Mencía Núñez. AHN, clero, legajo 7050. Este Pedro García de Burgos aparece en el testamento de 1457 de Alvar García de Santamaría como sobrino de este, al igual que el propio arcediano de Madrid, según se puede comprobar en FRANCISCO CANTERA BURGOS: *Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Instituto Arias Montano, Madrid, 1952, p. 206, p. 523 y p. 524. Por lo tanto, Pero García y Mencía Núñez eran sobrinos de Alvar García de Santamaría y de su hermano Pablo. En RAH, Colección Salazar, 9/256, folio 238r se conserva una genealogía de los Núñez de Toledo que señala también su filiación con los García de Santamaría, al igual que lo hace MOLÉNAT: *Campagnes et monts*, p. 573.

25. Sobre este linaje sigue siendo de obligada consulta CANTERA BURGOS: *Alvar García de Santa María*. Véase también LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO: *Alonso de Cartagena (1385-1456): una biografía política en la Castilla del siglo xv*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002.

26. MARÍA ÁNGELA FRANCO MATA: «La familia de D. Alonso Álvarez de Toledo, el monasterio de Monte Sión, de Toledo y el desaparecido monasterio de Santa Clara, de Madrid. Avatares históricos y consideraciones artísticas», *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 44, 2012, p. 172, nota al pie 5.

de un relevante linaje al servicio de la monarquía. Sería contador mayor de cuentas de Juan II y Enrique IV, y consejero y oidor de la Audiencia Real desde 1435.²⁷ Por su parte, Aldonza Núñez estuvo casada con Diego Romero, contador mayor de la casa del rey y de su Consejo. Este fue el eslabón más destacado de otra dinastía de oficiales regios vinculados, principal pero no únicamente, a la cancillería regia.²⁸

La magnífica red familiar, apuntada aquí tan solo en sus líneas generales, que formaban en torno a la Corte castellana y otros espacios de poder los parientes de doña Catalina, nos permite comprender que fuese a partir de este matrimonio cuando tuvo lugar el verdadero encumbramiento político, social y económico de Alfonso Álvarez de Toledo.

En efecto, estos importantes lazos de parentesco, junto a su indudable talento y aptitudes personales, y la eficacia y eficiencia demostrada en los cometidos que se le fueron confiando, hubieron de permitir a Alfonso Álvarez acceder al círculo de confianza de Juan II de Castilla, gracias a lo cual recibió cargos de mayor responsabilidad en la Corte desde la década de 1420 y en adelante. Así, ya antes de 1429 había sido nombrado contador mayor del rey, y poco después accedería, entre otros, al cargo de consejero real y de contador mayor del príncipe Enrique, futuro Enrique IV, a cuyo servicio se incorporó en torno a 1440 y junto al cual participó en la convulsa situación política del reino de aquellos años hasta su fallecimiento en 1456.²⁹ El continuo flujo de mercedes regias resultante de esta actividad³⁰ fue una vía de ingresos que supo aprovechar para aumentar su riqueza y poder: con el segundo matrimonio, los intereses del contador se trasladaron de Cuenca a Madrid y a Toledo, donde se haría con una regiduría,³¹ y sería en estas áreas donde invertiría sus recursos para hacerse con un extenso patrimonio que se vendría a sumar al previamente adquirido en la región conquense.

La fortuna y el patrimonio acumulados por el contador llegaría a ser tal que pudo fundar dos mayorazgos en favor de los hijos primogénitos de cada uno de sus matrimonios. En favor de Juan Álvarez de Toledo, nacido durante

27. Sobre el doctor Sancho García y su familia, puede verse ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO: «Dos clérigos en una familia de oficiales reales: notas sobre Francisco y Antonio García de Villalpando», *Anuario de estudios medievales*, 35/2, 2005, pp. 605-634.

28. Este enlace se indica en el testamento del arcediano. AHN, clero, legajo 7050. Sobre el linaje de los Romero, véase el trabajo de FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ: «Pacto y cultura de consenso en la Castilla de Juan II: la familia Romero, una dinastía de oficiales al servicio de la corona (ca. 1407-ca. 1465)», en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA y ÓSCAR VILLARROEL GONZÁLEZ (coords.): *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*, Sílex, Madrid, 2013, pp. 319-339.

29. Como se ha señalado en otras notas, su último testamento fue expedido el 18 de abril de 1456, y en septiembre de ese año sus herederos ya realizaban ciertos compromisos sobre su herencia.

30. Unos listados de los cargos y mercedes reales recibidos por Alfonso Álvarez en FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ: *Burocracia y cancillería*, pp. 282-286 y en ALICIA GÓMEZ IZQUIERDO: *Cargos de la casa y Corte de Juan II de Castilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1968, pp. 25-32.

31. Ya el 18 de diciembre de 1440, Juan II otorgaba licencia para que renunciase en quien quisiese la regiduría de Toledo y otros oficios y rentas. RAH, Colección Salazar, 9/811, folio 52v.

su primer matrimonio, fundó un mayorazgo con sus bienes de la región conque se convertiría a aquel en señor de Cervera de los Llanos y en un miembro preeminente de la oligarquía urbana de Cuenca.³² Por su parte, Pedro Núñez de Toledo, hijo primogénito de su matrimonio con Catalina Núñez, recibió otro que le haría señor de Cubas, Griñón y Villafranca del Castillo,³³ entre otros bienes situados en el entorno de Madrid y Toledo, focos prioritarios de atención de los intereses del contador tras su matrimonio con Catalina Núñez, y urbes en las que Pedro Núñez ejercería un relevante papel como regidor de sus concejos. Como señaló acertadamente Vera Yagüe, resulta evidente que Alfonso Álvarez fue un destacado representante de la nobleza de servicio, de aquellos oficiales regios que supieron aprovechar su posición en la Corte y las recompensas a su labor en ella para acceder y ascender en el escalafón nobiliario.³⁴

Al igual que con los dos hijos mencionados, Alfonso Álvarez supo canalizar la posición y recursos adquiridos en sus otros descendientes para procurarles unos destinos adecuados, en los que se hace patente el proceso de movilidad social ascendente del que disfrutó la familia. Así, puede destacarse el hecho de que la mayor parte de sus hijas contrajeran ventajosos matrimonios con miembros de la oligarquía urbana y de la nobleza media,³⁵ y que el potente mayorazgo legado a Pedro Núñez de Toledo sirviera para que este pudiera enlazar matrimonialmente con la más alta nobleza del reino: en 1471 se firmaban las capitulaciones matrimoniales acordadas por Diego Hurtado de Mendoza, marqués de Santillana, y Pedro Núñez para el enlace de Juan de Mendoza, uno de los hijos legítimos del marqués, con Beatriz Enríquez o de Estúñiga,³⁶ hija del segundo y de su esposa Isabel Enríquez, quien a su vez era hija del mariscal Íñigo Ortiz de Estúñiga, hermano del conde de Plasencia.³⁷ Nos encontramos así ante que un hijo y una nieta del contador, quien en 1411 era un simple recaudador de rentas regias que aún no había alcanzado la hidalguía, alcanzaban a emparentar con la más alta nobleza de Castilla.

El encumbramiento de Alfonso Álvarez de Toledo y de su familia tuvo también uno de sus reflejos y manifestaciones más relevantes y evidentes en

32. Compuesto por las villas de Cervera, Villanueva del Palomar, Cañada del Manzano y Olivares, sus casas principales de Cuenca, y diversos bienes rústicos y urbanos y rentas reales. AHN, clero, legajo 7042.

33. También se incluyeron los lugares de San Antón de Paz y Casasbuenas, las casas principales de Toledo y de Madrid y otros numerosos bienes inmuebles y rentas situados en diversos lugares de Madrid y de Toledo. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Osuna, caja 2944, documento 3-10.

34. VERA YAGÜE: *Poblamiento, señorialización y conflictos*, pp. 371-372.

35. Su hija María se casó con Juan de Sandoval, señor de La Ventosa, y Mencía con Pedro de Alarcón, señor de Buenache. Por su parte, su hija Aldonza de Toledo contrajo matrimonio con Juan de Cervantes, veinticuatro de Sevilla. Se refiere a estos matrimonios MOLÉNAT: *Campagnes et monts*, pp. 572-573.

36. Las capitulaciones matrimoniales se encuentran en AHNOB, Osuna, caja 3131, documento 4.

37. Así se indica en MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: «No curemos de linaje ni hazañas viejas... Diego Hernández de Mendoza y su visión hidalga de Castilla en tiempo de los Reyes Católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 198/2, 2001, p. 306, y en AHN, clero, legajo 7042.

el destino deparado a otro de sus descendientes: García Álvarez de Toledo. Este lograría alcanzar una destacada posición en la alta jerarquía eclesiástica del reino gracias, en gran medida, a los desvelos de su progenitor y a su estrecha relación con los titulares de la Corona de Castilla. En las páginas siguientes trataremos de mostrar cómo se desarrolló su carrera hasta alcanzar tal posición y la incidencia de la actuación de su familia en ella.

EL OBISPO GARCÍA ÁLVAREZ DE TOLEDO: ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

García Álvarez de Toledo, obispo de Astorga entre 1463 y 1488, fecha de su fallecimiento, llegaría a ser uno de los hijos de Alfonso Álvarez que mayor relieve alcanzó en la segunda mitad del siglo xv gracias a la hábil combinación que supo realizar del servicio a la Iglesia con el prestado a la monarquía y al respaldo que le prestó su progenitor para asentar unas sólidas bases que le permitieran afrontar con éxito esa doble carrera eclesiástica y cortesana. El testamento del padre y el suyo propio, junto a otra documentación, nos permitirán desarrollar en sus líneas generales la biografía de este hijo nacido durante el primer matrimonio del contador.³⁸

Los primeros datos, cronológicamente hablando, que hemos podido localizar sobre el futuro mitrado asturicense datan de 1440, y se encuentra insertos dentro del primer testamento de su padre. Este, al determinar la herencia de cada uno de sus hijos, ordenaba que recibiera los mismos 4.200 florines que otorgaba a sus otros hermanos, entre otras cesiones particulares en favor de cada uno. Esta manda tenía una condición que aporta un dato de sumo interés en relación con el destino o carrera proyectada para este hijo, pues ordenaba que de dicha suma se descontara el valor de «los libros que yo le uve dado o diere de aquí adelante».³⁹ Era una carrera letrada, por tanto, la escogida para este hijo del contador, quien le estaría apoyando en su formación.

Este respaldo de su progenitor en los primeros compases de su carrera se hace patente en otras referencias documentales pertenecientes a estos años: así, el 27 de junio de 1442 el deán y cabildo de Palencia escribían a su obispo en torno a la canonjía de García Álvarez de Toledo, abad de Husillos en esa catedral, quien no había recibido aún las letras apostólicas que sobre dicha canonjía estaban en poder de Alfonso, su padre y contador del príncipe Enrique.⁴⁰ Sin duda, nos encontramos ante la colaboración de su progenitor

38. El testamento del obispo de Astorga, redactado en 1486, se encuentra en AHN, clero, legajo 7042. Fue presentado ante el vicario general de Toledo el 22 de noviembre de 1488, poco después de su muerte.

39. ARELLANO GARCÍA: «Montesión y Alfonso Álvarez de Toledo», pp. 37-38.

40. SANTIAGO FRANCIA LORENZO: *Archivo Capitular de Palencia. Catálogo serie II. Volumen I: Actas capitulares (1413-1467)*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1989, Libro 9, asiento 1079, p. 168.

en la obtención de las bulas confirmatorias de esta canonjía, que le había sido otorgada el 18 de octubre de 1441⁴¹ a un presumiblemente joven García Álvarez de Toledo que continuaba formándose: el 4 de abril de 1442 el cabildo palentino le libraba 3.000 maravedíes de sus estudios de teología, entre otras razones.⁴²

A los desvelos de su padre por su formación e inicio de su carrera eclesiástica debió responder que García Álvarez alcanzara el título de licenciado –más tarde ostentaría el de doctor–⁴³ en un momento indeterminado, grado con el que ya contaba en 1443, cuando le localizamos por primera vez como oidor de la Audiencia Real de Juan II.⁴⁴ La influencia de su progenitor⁴⁵ y otros parientes en la Corte le debió servir para acceder con mayor facilidad a este cargo, pero no hemos de dudar de que fue su formación y buen hacer lo que le permitiría medrar en el espacio cortesano y, por extensión, dentro de la Iglesia: como veremos, es significativo que el momento culmen de su carrera eclesiástica y cortesana no lo alcanzara en vida del padre, sino varios años después de su desaparición. No obstante, resulta evidente que ello fue posible en gran medida gracias a unas sólidas bases tanto formativas como relacionales que se asentaron durante la vida de aquel.

De forma paralela a la adquisición de notoriedad en la Corte, la carrera eclesiástica de don García continuó progresando, siendo posible comprobar cómo entre 1440 y 1460 ostentó importantes dignidades en distintas catedrales, en especial en las de las ciudades que se habían convertido en espacios de actuación prioritarios y centros de poder para su familia, Cuenca y Toledo. Así, al menos entre 1447 y 1463 ostentó la dignidad de tesorero de la catedral de Cuenca,⁴⁶ y entre 1448 y 1458 fue abad de Santa Leocadia en la

41. *Ibidem*, libro 9, asiento 981, p. 159.

42. *Ibidem*, p. 165.

43. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: *Iglesia y génesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 177-178.

44. En 1443 tenía ocho excusados como oidor. Archivo General de Simancas (AGS), Mercedes y Privilegios, legajo 5, folio 70. A partir de 1451 recibiría por el mismo cargo una quitación de 30.000 maravedíes. AGS, Quitaciones de Corte, legajo 1, folio 249.

45. Otros de los hijos del contador accederían también a la Corte. Así, en su ya citado testamento de 1440 decía haber comprado una ración como guarda real en favor de su hijo Juan Álvarez, y sabemos que hizo nombrar a Pedro Núñez su lugarteniente como contador mayor. Esto último en CAÑAS GÁLVEZ: *Burocracia y cancillería*, pp. 416-418.

46. Expresamente identificado como tesorero de Cuenca le encontramos a 3 de marzo de 1458. AGS, Mercedes y Privilegios, legajo 38, folio 83. Existen numerosas referencias a García Álvarez como tal en las actas capitulares de la catedral, por ejemplo, a 16 de noviembre de 1447. FRANCISCO A. CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO; MARÍA TERESA CARRASCO LAZARENO y MANUEL SALAMANCA LÓPEZ: *Libro de las actas capitulares de la catedral de Cuenca. III. (1434-1453)*, Editorial Alfonsópolis, Asociación Seminario de Cultura Lope de Barrientos, Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2012, entrada 83, pp. 74-80. Como tesorero de Cuenca, y también como abad de Santa Leocadia (aunque para entonces ya no ostentaba esa dignidad), se le cita a 10 de mayo de 1463 en Madrid. AvM, Actas de Minutas de Escribanos, tomo III, folio 18v.

de Toledo.⁴⁷ Podemos observar así cómo García Álvarez comenzó su carrera alternando importantes cargos civiles y eclesiásticos en aquellos espacios en torno a los cuales se asentaban las bases del poder de su familia, la Corte y las urbes dichas. Muy probablemente, el servicio prestado a la monarquía por su padre y por él mismo en tanto que oidor real, le debió servir para que desde la Corte se amparase su carrera eclesiástica.⁴⁸ Aparte del respaldo que le estuviera prestando su padre para su ascenso, conocemos que este procuró revertir parte de sus ingresos en García con el fin de que disfrutara de una posición desahogada. Así, ya el 20 de enero de 1446, Juan II le concedía 1.877 maravedíes de juro de heredad que le había renunciado su progenitor, y el 25 de febrero de este mismo año aquel le cedía otros 5.000, a los que sumaría, ya en 1454, otros 30.000 situados en las alcabalas de Cuenca.⁴⁹

Llegado Enrique IV al trono de Castilla en 1454, García Álvarez comienza a figurar como miembro de la capilla real,⁵⁰ institución de la que los monarcas obtendrían a sus más destacados colaboradores eclesiásticos. A cambio de su servicio y lealtad, los reyes propiciaron las carreras de sus capellanes dentro de la Iglesia, siendo continuas las súplicas de beneficios y dignidades en favor de estos.⁵¹ Enrique IV no sería una excepción, siendo comprobable cómo buena parte de los personajes que adquirieron un obispado durante el tiempo en el que fue capaz de desarrollar su política eclesiástica con libertad, la primera mitad de su reinado, habían pertenecido a la capilla regia.⁵² Debido a todo lo hasta ahora expuesto, y teniendo en cuenta que García Álvarez fue capellán real, que llevaba dos décadas al servicio de la monarquía y que su familia disfrutaba de una posición privilegiada en la Corte, podemos deducir

47. En Archivo Catedralicio de Toledo (ACT), I.7.I.1.10, se encuentran numerosas referencias a García Álvarez como tal entre 1448 y 1453. En folio 6r se le menciona como hijo de Alfonso Álvarez. En ACT, Obra y Fábrica, número 287, folios 3r y 7r entre los años 1454 a 1456. En 1458 ya es otro quien aparece como abad de Santa Leocadia. Archivo Catedralicio de Toledo, Obra y Fábrica, número 287, folio 3r.

48. Conocemos que el príncipe e inmediato rey Enrique promocionó por aquellos años la carrera eclesiástica de un hermanastro de don García también destinado a la Iglesia, llamado Alfonso Álvarez de Toledo, suplicando al papa un beneficio eclesiástico en su favor. Entre 1450 y 1451 se le puede localizar como capellán real, siendo así otro hijo del contador que alcanzó cargos cortesanos. Estos datos en DAVID NOGALES RINCÓN: *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, tesis doctoral, 2009, p. 546 y p. 1979. No obstante, la carrera de Alfonso se truncó por su prematura muerte: el 20 de octubre de 1453 el rey cedía al contador un juro vacante por la muerte de este hijo. GÓMEZ IZQUIERDO: *Cargos de la casa y Corte*, p. 31.

49. AGS, *Mercedes y Privilegios*, legajo 5, folio 70.

50. NIETO SORIA: *Iglesia y génesis*, p. 424.

51. Resulta fundamental en este sentido el completo estudio de NOGALES RINCÓN: *La representación religiosa de la monarquía*.

52. Véase DIEGO GONZÁLEZ NIETO: «Propaganda y realidad de las elecciones episcopales en la primera mitad del reino de Enrique IV de Castilla: una estrategia de poder contestada», *Potestas: Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 10, 2017, pp. 49-68.

que Enrique IV intervino para que, el 26 de noviembre de 1463, fuese elegido obispo de Astorga,⁵³ mitra que ocupó hasta su muerte en 1488.⁵⁴

A pesar de acceder al episcopado, García Álvarez no abandonó nunca el servicio a la Corona. Era, ante todo, un oficial de la monarquía. De ello que al año siguiente de su acceso al episcopado comencemos a encontrarle ejerciendo efectivamente como miembro del Consejo de Justicia de Enrique IV, función en la que se mantendría durante la guerra civil castellana de 1465-1468, en la cual se decantó por Enrique IV.⁵⁵ Tras el fallecimiento de este, se incorporaría al servicio de los Reyes Católicos, quienes le mantuvieron en su antiguo puesto en el Consejo y en la Audiencia Real, sin duda con el objetivo de servirse de su ya dilatada experiencia en los órganos de gobierno del reino.⁵⁶

Concluyendo, García Álvarez es la muestra perfecta de cómo la Iglesia y el servicio a la monarquía fueron durante el siglo xv dos medios de promoción fundamentales y salidas más que adecuadas para los hijos segundones tanto de la alta nobleza como de los oficiales regios más destacados. Al igual que otros muchos eclesiásticos, supo combinar ambas facetas, apoyándose indistintamente en una y en otra para medrar más allá de lo que se le habría permitido de haberse aferrado al estado seglar.⁵⁷ Don García fue, en definitiva, uno de los hijos del contador Alfonso Álvarez que más se benefició del ascenso de su progenitor y del estrecho vínculo que unía a su familia con la monarquía.

EL PATROCINIO RELIGIOSO DEL OBISPO DE ASTORGA COMO ESTRATEGIA LINAJÍSTICA

Como ha podido comprobarse, la familia de García Álvarez de Toledo disfrutó de un magnífico proceso de ascenso social. Al tiempo que tenía lugar este, sus miembros se afanaron en desarrollar diversas estrategias tendentes a la representación y consolidación de su nuevo poder y estatus social, con el fin de favorecer la aceptación y perpetuación de este. Con este objetivo,

53. *Ibidem*, p. 59.

54. Algunas notas de su pontificado en RODRÍGUEZ LÓPEZ: *Episcopologio Asturicense*, pp. 376-386.

55. Sobre García Álvarez como miembro del Consejo de Justicia de Enrique IV desde 1464 y durante y tras la contienda indicada, puede verse DIEGO GONZÁLEZ NIETO: *Episcopado y conflicto político durante la guerra civil castellana (ca. 1465-1468)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, tesis doctoral, 2020, pp. 195-196 y pp. 232-233.

56. Por ejemplo, ejerciendo como consejero real se le puede encontrar a 15 de marzo de 1477 en AGS, Registro General del Sello, legajo 1477-03-15, folio 363. Se titula como obispo de Astorga, del Consejo de los reyes y oidor de su Audiencia a 18 de febrero de 1484 en RAH, Colección Salazar, 9/901, folio 226v.

57. Sobre las posibilidades que proporcionaba el integrarse en la Iglesia a los hijos segundones de los oficiales regios: RÁBADE OBRADÓ: *Una élite de poder*, p. 55.

y al igual que tantos otros que en la Castilla bajomedieval experimentaron procesos de movilidad ascendente o que aspiraban a su disfrute, Alfonso Álvarez procuró emular la mentalidad y el modo de vida noble con el fin de alcanzar su plena consolidación en este grupo al que, por sus recursos, se encontraba en condiciones de integrarse.⁵⁸ Ya hemos podido comprobar algunas manifestaciones de este interés por imitar las pautas de comportamiento de la aristocracia, entre las cuales la más evidente fue la adquisición de tierras y señoríos con los que fundar dos mayorazgos en favor de sus hijos primogénitos.

Esta emulación del modo de vida nobiliario se extendió a otros muchos aspectos, siendo uno de los más relevantes, y el que más nos interesa ahora, aquel referente a la adquisición de varios de aquellos signos externos de poder que se habían acabado por convertir en elementos consustanciales a la condición nobiliaria: la fundación y dotación de instituciones religiosas, la realización de obras pías y la erección de un panteón funerario familiar en un espacio sagrado privativo. La aristocracia castellana, a través de sus propias prácticas y usos, había logrado que se reconociera como un signo de identidad propio aquellas acciones, que conformaban una parte relevante del cuerpo de símbolos de poder con los que remarcaban su distinción social. Aparte de ser pruebas tangibles de su poder, indicativas de su superioridad, grandeza y riqueza, también eran una manifestación evidente de los principales valores con los que se adornaba este segmento social, tales como la magnificencia, la prodigalidad, la piedad religiosa, la generosidad y la magnanimidad, y que contribuían a legitimar su privilegiada posición.⁵⁹

Estos comportamientos, generalizados entre los más notables miembros de la nobleza, serían emulados por todo aquel que aspiraba a convertirse en uno de ellos, con el fin de incrementar su prestigio y, también, de representar y reivindicar el poder y posición social que se anhelaba obtener o fortalecer. En consecuencia, y a pesar de que las motivaciones religiosas

58. Sobre la emulación suscitada por la alta nobleza en aquellos que aspiraban a ascender en el escalafón social, véase EMILIO CABRERA MUÑOZ, E.: «Los grupos privilegiados en Castilla en la segunda mitad del siglo xv», en LUIS ANTONIO RIBOT GARCÍA; ADOLFO CARRASCO MARTÍNEZ y LUIS ADÃO DA FONSECA (coords.): *Congreso Internacional de Historia. El tratado de Tordesillas y su época. Vol. 1*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995, pp. 289-290.

59. Sobre estos aspectos como propios y representativos de la condición nobiliaria, tratan MARÍA CONCEPCIÓN QUINTANILLA RASO: «Fundaciones, patronato eclesiástico y dominio señorial de la nobleza castellana en la tardía Edad Media», en JORGE DÍAZ IBÁÑEZ y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (coords.): *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Murcia, 2019, pp. 63-90; PABLO ORTEGO RICO: «El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos xiv y xv», *En la España Medieval*, 31, 2008, pp. 275-308; BEGOÑA ALONSO RUIZ: «Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo xv», en *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media. Actas de la XLII Semana de Estudios Medievales de Estella-Lizarra. 21-24 de julio de 2015*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2016, pp. 243-282; y ÁNGELA ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2008.

y devocionales formaron parte imprescindible de la génesis de este tipo de iniciativas, resulta evidente la presencia en ellas de relevantes intereses de naturaleza sociopolítica.⁶⁰ En el caso concreto que nos ocupa, y al tratarse de un linaje judeoconverso, a estas motivaciones habría que sumar otras posibles vinculadas con aquella condición, tales como ocultar su origen judío y mostrar su sincero compromiso con la fe a la que sus ascendientes se habían convertido.⁶¹

El contador Alfonso Álvarez diseñó una estrategia tendente a la consolidación y engrandecimiento de su familia en la que recurrió a una activa política de patronatos, fundaciones y dotaciones que le habría de permitir demostrar el potencial económico alcanzado y forjar una imagen de poder y de prestigio que proyectar en beneficio propio y de sus descendientes. Las líneas generales del patrocinio religioso desarrollado por Alfonso Álvarez de Toledo y sus obras pías son bien conocidas, pudiendo afirmarse que las más importantes manifestaciones de este se desarrollaron en aquellas ciudades y villas de realengo en las que él y su familia ejercieron, en el desarrollo de su trayectoria ascendente, un papel sociopolítico activo: Cuenca, Toledo y Madrid.

En síntesis, en Cuenca mandó construir, junto al claustro de la catedral, una suntuosa capilla destinada a albergar los restos de su primera esposa, Aldonza Fernández, y de los padres de aquella.⁶² En Madrid instituyó una capilla en la Iglesia de Santiago y fundó el Hospital de La Limosna o de La Misericordia. No obstante, fue en Toledo donde desarrolló su más relevante actuación, consistente en la dotación y conclusión del primer monasterio cisterciense castellano reformado, el Monasterio de Nuestra Señora de Montesión, también conocido como el de San Bernardo. Este había sido fundado en 1427, pero el contador lo tomó bajo su protección poco más tarde, obteniendo su patronato en 1433. En él construyó y dotó su magnífica capilla funeraria, situada en el altar mayor, que proyectaba convertir en el panteón familiar. No obstante, tras su fallecimiento, su esposa Catalina fundó en Madrid el Monasterio de Santa Clara, y sus sucesores pasaron a enterrarse de forma alternativa en las capillas mayores de uno y otro monasterio; lo

60. Véase sobre la emulación de estas prácticas concretas y las motivaciones señaladas el estudio de ÁNGELA ATIENZA LÓPEZ: «Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias», en ENRIQUE SORIA MESA y JUAN JESÚS BRAVO CARO: *Las élites en la época moderna: la monarquía española. Tomo IV: Cultura*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2009, pp. 38-39. Para los distintos tipos de beneficios obtenidos por el promotor medieval de este tipo de iniciativa, remitimos a las investigaciones citadas en la nota anterior.

61. Resulta sumamente sugestivo en este sentido el trabajo de MARÍA DEL PILAR RÁBADE OBRADÓ: «Mecenazgo religioso y estrategias familiares en la Segovia del siglo XV: Diego Arias de Ávila y el hospital de San Antonio», *Anuario de Estudios Medievales*, 32/2, 2002, pp. 915-947.

62. Así se indica en los testamentos del contador ya citados.

cual no es sino la mejor muestra de la estrecha vinculación y de los intereses compartidos de la familia en la urbe toledana y en la villa madrileña.⁶³

Con estas y otras iniciativas similares, Alfonso Álvarez satisfacía de forma más que suficiente su necesidad de representar su nuevo poder, con el fin de ratificar el estatus alcanzado. A su muerte, varios de sus descendientes se afanaron en reforzar aquellos símbolos visibles del poder familiar y en crear otros nuevos con idéntico fin. Sería precisamente el obispo García Álvarez quien más destacó en este sentido.

Resulta fácilmente constatable que, dentro del amplio abanico de actividades de patrocinio religioso desarrolladas por los miembros del episcopado castellano, numerosos obispos fundaron y dotaron instituciones religiosas en las villas y en los núcleos urbanos vinculados a sus familias y linajes o donde se focalizaban los intereses de estos.⁶⁴ Como explica Atienza López, estos prelados persiguieron con este tipo de iniciativas concretas objetivos más terrenales y particulares que con las actividades de patrocinio desarrolladas en sus diócesis como respuesta a una política episcopal concreta, pues, actuando como miembros que eran por nacimiento del estamento nobiliario, pretendieron contribuir con ellas a las estrategias familiares antedichas, tendentes al incremento de su prestigio y a la representación de su estatus. De esta manera, y siguiendo a la mencionada autora, aquellas acciones se tratarían de una de las manifestaciones más evidentes del estrecho compromiso de los miembros del clero secular con los intereses de su grupo familiar.⁶⁵

El de García Álvarez de Toledo sería un caso muy destacado, pues el grueso de sus iniciativas fundacionales y dotacionales se encontraron estrechamente ligadas a las promovidas por sus familiares y dirigidas en favor de los intereses de su parentela. La enumeración de los lugares en las que las más importantes de aquellas se desarrollaron ya nos sitúa ante la importancia que en su gestación tuvieron los objetivos y criterios familiares: la ya conocida tríada de Cuenca, Toledo y Madrid. El estudio de su patrocinio religioso es posible gracias a unas fuentes privilegiadas, entre las que destacan su testamento, y varias capitulaciones y donaciones directamente relacionadas con aquel.

El afán de García Álvarez por incrementar su prestigio personal y el de su grupo familiar se hace especialmente patente a través de sus actuaciones

63. Sobre el patrocinio religioso de Alfonso Álvarez, pueden verse, entre otros FRANCO MATA: «La familia de D. Alonso Álvarez de Toledo», pp. 171-208; ARELLANO GARCÍA: «Montesión y Alfonso Álvarez de Toledo», pp. 15-23; y VERA YAGÜE: *Poblamiento, señorialización y conflictos*, pp. 705-710.

64. A este tipo concreto de actuaciones ha dedicado atención JUAN ANTONIO PRIETO SAYAGÜÉS: «La benefactoría de los obispos hacia los monasterios castellanos en la Baja Edad Media», en ANDREA VANINA NEYRA y MARIEL PÉREZ (eds.): *Obispos y monasterios en la Edad Media. Trayectorias personales, organización eclesiástica y dinámicas materiales*, Sociedad Argentina de Estudios Medievales, Buenos Aires, 2020, pp. 257-263.

65. ATIENZA LÓPEZ: *Tiempos de conventos*, pp. 364-365 y p. 367.

dirigidas a completar y mejorar la dotación y construcción de la comunidad religiosa patrocinada por su padre y que fue elegida por aquel para albergar el panteón familiar, y, por extensión, para convertirse en el principal símbolo de su poder y ascenso: el monasterio de Montesión, en el cual quiso y fue enterrado. Según indicaba en su testamento, redactado en Madrid el 24 de junio de 1486, el obispo deseaba ser sepultado en su iglesia conventual, más en concreto, en la capilla del coro principal que él mismo había construido en ampliación del anterior templo, según lo había «asentado e concertado» con la comunidad religiosa de Montesión.⁶⁶ En efecto, en la capitulación realizada por el obispo con el monasterio para su entierro en el mismo, realizada el 18 de febrero de 1485, se establecía que el prelado habría de edificar en el monasterio «vna capilla muy suntuosa acrecentando en la iglesia a la cabecera, a donde está el altar mayor», y hacer los claustros del monasterio de bóvedas. Por dicha capitulación, don García también se comprometía a entregar al monasterio toda una serie de bienes en compensación por las capellanías, aniversarios y otras fiestas que habrían de celebrarse sobre su sepultura por su alma y por la de sus difuntos. Estas celebraciones se especificaban en otra capitulación redactada el 6 de marzo de 1488, en la cual el abad y frailes de Montesión confirmaban que el obispo ya había construido la mencionada capilla en la cabecera de la Iglesia, «muy suntuosa e honrosa e bien costosa», y los cuatro claustros del monasterio de bóveda.⁶⁷ En su testamento, el prelado explicaba que el cuerpo de su padre y el suyo propio habrían de ser «puestos» en la nueva capilla. En ella mandó construir su sepulcro, el cual no se ha conservado, pero que, según una descripción de la Colección Salazar y Castro, fue situado en la parte de la epístola, en frente del de su padre, y se trataba de «un bulto de obispo de rodillas orando».⁶⁸

El patrocinio de don García sobre Montesión no se limitó a estas relevantes actuaciones, dirigidas claramente a incrementar la suntuosidad del templo en el que reposarían sus restos, los de su padre y los de los descendientes de este, sino que también realizó importantes donaciones al monasterio, tanto monetarias como en objetos litúrgicos. Así, en su testamento y en las capitulaciones señaladas cedía al monasterio una heredad llamada «La Granja del Obispo», que le costó 50.000 maravedíes; el ajuar completo de una capilla para decir misa, que, por sus últimas voluntades, sabemos que fue el de la capilla privada del prelado; más de veinte volúmenes de su

66. «...en la capilla del coro principal del que nos agora mandamos faser e se fiso a nuestra costa, que es allende del coro principal que fasta aquí thenía el dicho monasterio». AHN, clero, legajo 7042.

67. «...en faser, como su sennoría ha fecho en el dicho monasterio, vna capilla en la cabeçera de la dicha yglesia muy suntuosa e honrosa e bien costosa, en que nuestro saluador e redentor Ihesu Christo será seruido e loado. E asimismo su sennoría fiso los quatro clavstros del dicho monasterio de bóueda, bien e honesta e asas costa, fechos e labrados e hedificados de manera que la dicha casa de monasterio le es a su sennoría en asas cargos». Ambas capitulaciones se conservan también en AHN, clero, legajo 7042.

68. RAH, Colección Salazar, 9/329, fol. 143v.

biblioteca personal; 100.000 maravedíes para la compra de heredamientos para el convento; un juro de 6.877 maravedíes situado en Toledo; y una heredad en Villaviciosa de Odón.

Aunque sus actuaciones en Montesión fueron las más destacadas, no fueron las únicas. El prelado también desarrolló una importante labor patrocinio religioso y obras pías en la villa madrileña. Así, y aparte de realizar ciertas donaciones al cabildo de clérigos de Madrid para que realizaran fiestas y aniversarios por su alma y la de sus padres y parientes,⁶⁹ su actuación más relevante en esta villa fue la fundación del Hospital de Santa María de la Merced, también conocido como el Hospital del Campo del Rey, situado cerca del alcázar.⁷⁰ La fundación fue establecida en su testamento de junio de 1486: en él ordenaba que, por servicio de Dios y porque perdonara sus pecados, los de sus padres y abuelos, desde el día de su muerte sus casas principales de Madrid, en la colación de Santa María de la Almudena, habrían de convertirse en un hospital de pobres, según lo había acordado con los cófrades de Santa María de la Merced de esta villa. El 1 de octubre de 1486, el obispo donaba a estos cófrades dichas casas para la fundación del hospital por una escritura idéntica en su contenido a lo ya dispuesto en el testamento.⁷¹ Para el mantenimiento del hospital, y aparte de las pertenencias que se encontraran en dichas casas, otorgó un juro de 8.000 maravedíes en Cuenca; todas las viñas que poseía; el molino de Odón; los censos que poseía en este lugar, en La Veguilla y en Madrid; y lo que rindieran otras casas suyas cerca de las principales y que había construido con el fin de destinarlas a ser el futuro hospital. Sin duda, la fundación y dotación del hospital y el alarde de munificencia que esto comportaba contribuiría de forma más que notable al alza del prestigio de su familia en una villa madrileña de la que su padre –quien, recordemos, ya había fundado un hospital en ella– y, luego, su hermanastro Pedro Núñez y sus descendientes fueron miembros preeminentes de su oligarquía.

En último lugar, cabe reseñar que por su testamento el obispo incrementó la dotación de la capilla de la catedral de Cuenca fundada por su padre y en la que se encontraba enterrada su madre y abuelos en cuatro florines y «vn seysmo de florín» anuales, que poseía por unas casas en dicha urbe. El obispo explicaba que esto se debía a que el cabildo de Cuenca le había comunicado que la dotación establecida por su padre resultaba ya insuficiente. Aunque no lo señala expresamente, sin duda se estaba refiriendo al sufragio de los gastos derivados de la celebración de las misas, fiestas y aniversarios dispuestos por su progenitor y que habrían de celebrarse en dicha capilla en

69. Se firmó la capitulación el 27 de agosto de 1481, y se conserva también en AHN, clero, legajo 7042.

70. Sobre esta fundación trata VERA YAGÜE: *Poblamiento, señorialización y conflictos*, pp. 710-711.

71. También en AHN, clero, legajo 7042.

honor de su madre y abuelos. La nueva dotación contribuiría a mantener viva en su urbe de origen la memoria de aquellos y de la posición alcanzada por el antiguo recaudador de rentas y su familia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Con las acciones descritas y otras que no podemos entrar a reseñar,⁷² don García demostraba su sólido compromiso con los intereses y las estrategias desplegadas por su familia a fin de representar y consolidar el estatus adquirido tras un magnífico proceso de encumbramiento político y social que aquí tan solo hemos descrito en sus líneas generales, siendo conscientes de la necesidad de su análisis pormenorizado en un estudio particularizado. No obstante, creemos que los apuntes señalados sobre dicho proceso son los suficientes como para contextualizar y comprender en todas sus dimensiones, especialmente en la sociopolítica, el patrocinio religioso desarrollado por este mitrado asturicense, el cual disfrutó, como hemos tratado de describir a través de su biografía, de una magnífica carrera eclesíástica y cortesana para cuyo comienzo y avance fue crucial el respaldo prestado por su progenitor. Sin duda, en agradecimiento por ello, y en demostración de su firme vínculo y compromiso con los intereses de su familia, don García, como tantos otros prelados, revirtió gran parte de los recursos financieros que había acumulado durante su dilatada trayectoria en beneficio del grupo familiar. En su caso concreto, sabemos que lo hizo con el fin específico de incrementar de forma considerable el capital devocional, religioso, espiritual, honorífico y representativo que su familia había logrado acumular tras su proceso de encumbramiento en aquellos espacios donde ejercía su poder. En definitiva, creemos que se puede constatar a través del caso analizado la perentoria necesidad, señalada al comienzo, de abordar con mayor detenimiento el estudio de las relaciones de los prelados castellanos bajomedievales con sus parientes, con el fin de avanzar tanto en la comprensión del desarrollo de las trayectorias de aquellos como en la significación de algunas de sus actuaciones más destacadas.

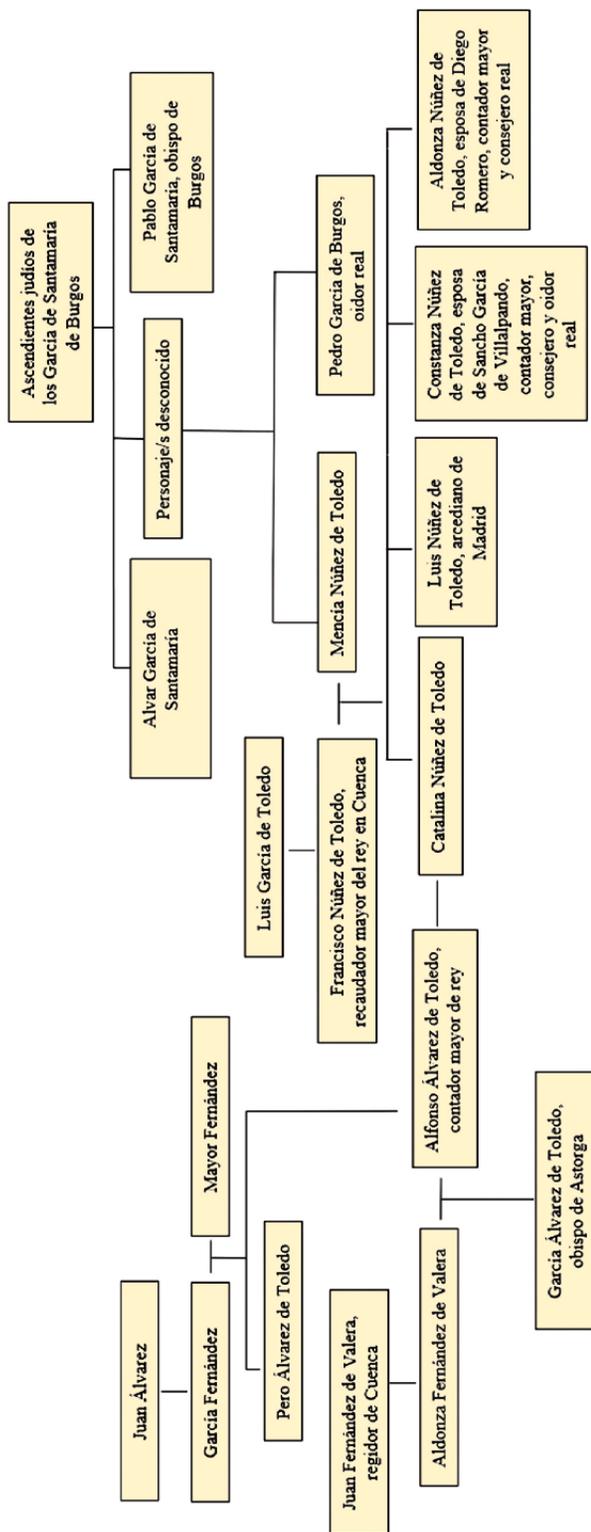
72. Conocemos que realizó más acciones en favor de otros templos, como la Iglesia de Nuestra Señora de la Almudena, en Madrid, en favor de la cual encargó un retablo «de ciertas estorias» que ordenaba terminar de abonar en su testamento, para lo cual destinaba 15.000 maravedíes.

FUENTES EDITADAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, BEGOÑA: «Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo xv», en *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media. Actas de la XLII Semana de Estudios Medievales de Estella-Lizarra. 21-24 de julio de 2015*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2016, pp. 243-282.
- ARELLANO GARCÍA, MARIO: «Montesión y Alfonso Álvarez de Toledo», *Cuadernos de Historia: homenaje a D. Ignacio Gallego Peñalver*, 3, 1984, pp. 15-42.
- ATIENZA LÓPEZ, ÁNGELA: «Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias», en ENRIQUE SORIA MESA y JUAN JESÚS BRAVO CARO: *Las élites en la época moderna: la monarquía española. Tomo IV: Cultura*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2009, pp. 37-54.
- *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*, Marcial Pons, Madrid, 2008.
- BARROW, JULIA: *The Clergy in the Medieval World. Secular Clerics, their Families and Careers in North-Western Europe, c. 800-c. 1200*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- CABRERA MUÑOZ, EMILIO: «Los grupos privilegiados en Castilla en la segunda mitad del siglo xv», en LUIS ANTONIO RIBOT GARCÍA; ADOLFO CARRASCO MARTÍNEZ y LUIS ADÃO DA FONSECA (coords.): *Congreso Internacional de Historia. El tratado de Tordesillas y su época. Vol. 1*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1995, pp. 265-290.
- CANTERA BURGOS, FRANCISCO: *Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Instituto Arias Montano, Madrid, 1952.
- CAÑAS GÁLVEZ, FRANCISCO DE PAULA: «Pacto y cultura de consenso en la Castilla de Juan II: la familia Romero, una dinastía de oficiales al servicio de la Corona (ca. 1407-ca. 1465)», en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA y ÓSCAR VILLARROEL GONZÁLEZ (coords.): *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*, Sílex, Madrid, 2013, pp. 319-339.
- *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454): Estudio institucional y prosopográfico*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.
- CARRASCO MANCHADO, ANA ISABEL: «Dos clérigos en una familia de oficiales reales: notas sobre Francisco y Antonio García de Villalpando», *Anuario de estudios medievales*, 35/2, 2005, pp. 605-634.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO; FRANCISCO A.; CARRASCO LAZARENO MARÍA TERESA y SALAMANCA LÓPEZ, MANUEL: *Libro de las actas capitulares de la catedral de Cuenca. I. (1410-1418)*, Editorial Alfonsópolis, Asociación Seminario de Cultura Lope de Barrientos, Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.
- *Libro de las actas capitulares de la catedral de Cuenca. III (1434-1453)*, Editorial Alfonsópolis, Asociación Seminario de Cultura Lope de Barrientos, Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2012.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, FRANCISCO A.: «El primer registro de Simón Fernández de Moya, escribano público de Cuenca. 1423», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 18, 2006, pp. 71-128.
- DÍAZ IBÁÑEZ, JORGE: «Iglesia, nobleza y poderes urbanos en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media», en JORGE DÍAZ IBÁÑEZ y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (coords.): *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Murcia, 2019, pp. 15-62.
- «La incorporación de la nobleza al alto clero en el reino de Castilla durante la baja Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 35/2, 2005, pp. 557-603.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, LUIS: *Alonso de Cartagena (1385-1456): una biografía política en la Castilla del siglo xv*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002.

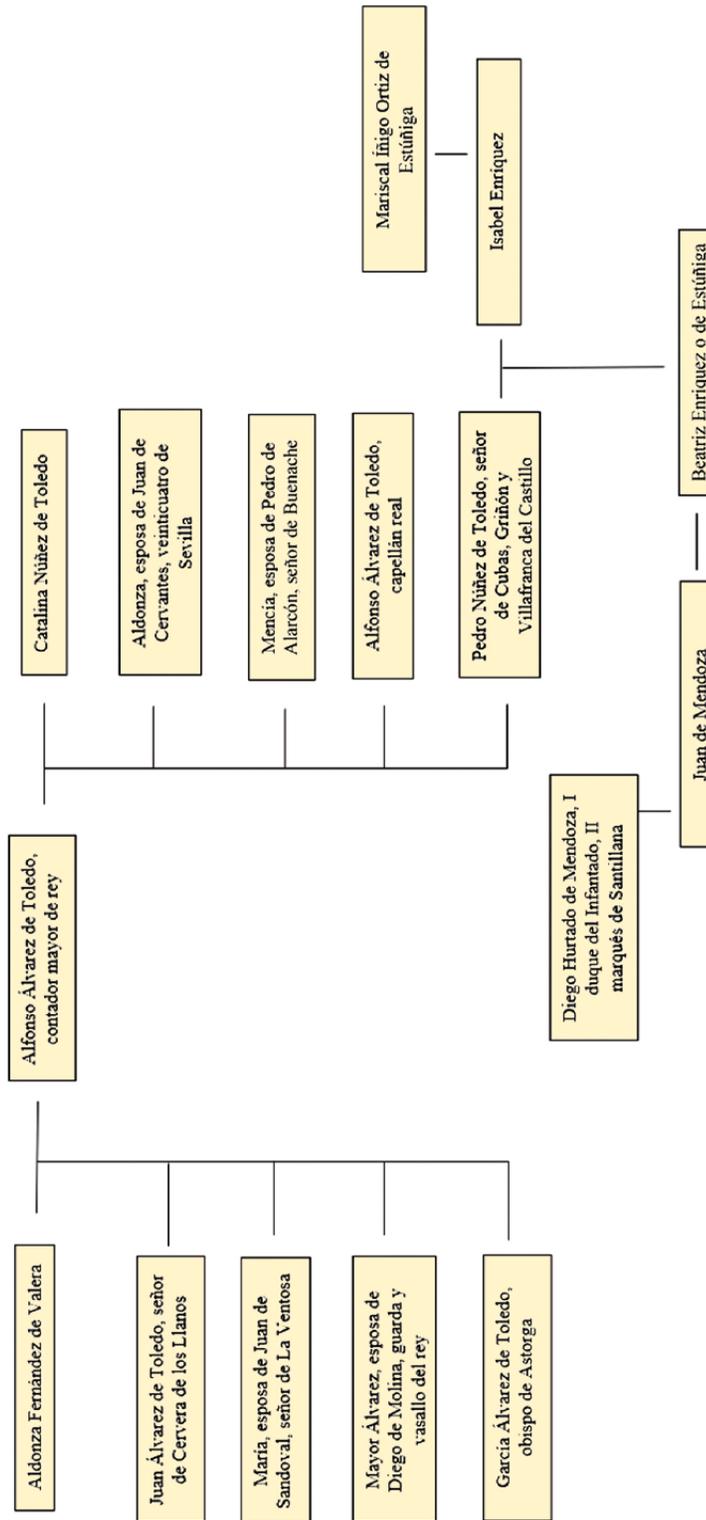
- FRANCIA LORENZO, SANTIAGO: *Archivo Capitular de Palencia. Catálogo serie II. Volumen I: Actas capitulares (1413-1467)*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1989.
- FRANCO MATA, MARÍA ÁNGELA: «La familia de D. Alonso Álvarez de Toledo, el monasterio de Monte Sión, de Toledo y el desaparecido monasterio de Santa Clara, de Madrid. Avatares históricos y consideraciones artísticas», *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 44, 2012, pp. 171-208.
- GÓMEZ IZQUIERDO, ALICIA: *Cargos de la casa y Corte de Juan II de Castilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1968.
- GONZÁLEZ NIETO, DIEGO: «Propaganda y realidad de las elecciones episcopales en la primera mitad del reino de Enrique IV de Castilla: una estrategia de poder contestada», *Potestas: Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 10, 2017, pp. 49-68.
- *Episcopado y conflicto político durante la guerra civil castellana (ca. 1465-1468)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, tesis doctoral, 2020.
- JARA FUENTE, JOSÉ ANTONIO: *Concejo, poder y élites. La clase dominante de Cuenca en el siglo XV*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL: «No curemos de linaje ni hazañas viejas... Diego Hernández de Mendoza y su visión hidalga de Castilla en tiempo de los Reyes Católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 198/2, 2001, pp. 205-314.
- MARTZ, LINDA: *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003.
- MOLÉNAT, JEAN-PIERRE: *Campagnes et monts de Tolède du XII^e au XV^e siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 1997.
- MORGADO GARCÍA, ARTURO: «El clero en la España de los siglos XVI y XVII. Estado de la cuestión y últimas tendencias», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, 25, 2007, pp. 75-100.
- «Iglesia y familia en la España Moderna», *Tiempos Modernos*, 20, 2010, pp. 1-22.
- MUNSURI ROSADO, MARÍA NIEVES: «Clero e Iglesia en la Baja Edad Media hispánica: estado de la cuestión», *eHumanista*, 10, 2008, pp. 133-169.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: *Iglesia y génesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Editorial Complutense, Madrid, 1994.
- NOGALES RINCÓN, DAVID: *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, tesis doctoral, 2009.
- ORTEGO RICO, PABLO: «El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV», *En la España Medieval*, 31, 2008, pp. 275-308.
- PRIETO SAYAGUÉS, JUAN ANTONIO: «La benefactoría de los obispos hacia los monasterios castellanos en la Baja Edad Media», en ANDREA VANINA NEYRA y MARIEL PÉREZ (ed.): *Obispos y monasterios en la Edad Media. Trayectorias personales, organización eclesiástica y dinámicas materiales*, Sociedad Argentina de Estudios Medievales, Buenos Aires, 2020, pp. 241-270.
- QUINTANILLA RASO, MARÍA CONCEPCIÓN: «Fundaciones, patronato eclesiástico y dominio señorial de la nobleza castellana en la tardía Edad Media», en JORGE DÍAZ IBÁÑEZ y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (coords.): *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, Sociedad Española de Estudios Medievales, Murcia, 2019, pp. 63-90.
- RÁBADE OBRADÓ, MARÍA DEL PILAR: «Mecenazgo religioso y estrategias familiares en la Segovia del siglo XV: Diego Arias de Ávila y el hospital de San Antonio», *Anuario de Estudios Medievales*, 32/2, 2002, pp. 915-947.
- *Una élite de poder en la corte de los Reyes Católicos. Los judeoconversos*, Sigilo, Madrid, 1993.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, PEDRO: *Episcopologio Asturicense. Tomo II*, Imprenta y Librería de Porfirio López, Astorga, 1907.
- TORRE, LUCAS DE: «Una información de limpieza: Los Zapatas del Mármol», *Revista de historia y de genealogía española*, 6, 1913, pp. 227-232.
- VERA YAGÜE, CARLOS MANUEL: *Poblamiento, señorialización y conflictos en Madrid y su tierra en la Baja Edad Media*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, tesis doctoral, 2004.

APÉNDICE
 ÁRBOL GENEALÓGICO SIMPLIFICADO DE LA FAMILIA DE GARCÍA ÁLVAREZ DE TOLEDO, OBISPO DE ASTORGA (1)⁷³



73. Ambos cuadros han sido realizados a partir de la información y documentos citados en el trabajo. Para los descendientes del contador, se han empleado especialmente sus testamentos y el estudio de Molénat. Conviene señalar que conocemos la existencia de otros dos hijos del contador Alfonso Álvarez, Gonzalo e Isabel, que no incluimos en el segundo cuadro por cuanto no conocemos si eran hijos del primer o del segundo matrimonio ni sus destinos. De momento, solo nos consta su propia existencia.

APÉNDICE
 ÁRBOL GENEALÓGICO SIMPLIFICADO DE LA FAMILIA DE GARCÍA ÁLVAREZ DE TOLEDO, OBISPO DE ASTORGA (2)



LUJO, PODER Y MAGNIFICENCIA EN LA CASA
Y CORTE DE JUAN DE LA CERDA Y VIQUE,
II DUQUE DE MEDINACELI (1485-1544)*

LUXURY, POWER AND MAGNIFICENCE
IN THE HOUSE AND COURT OF JUAN
DE LA CERDA Y VIQUE, II DUKE OF MEDINACELI
(1485-1544)

RAÚL ROMERO MEDINA
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0001-6129-1399>

Recibido: 18/03/2021 Evaluado: 14/04/2021 Aprobado: 05/06/2021

RESUMEN: El presente estudio aborda la Casa y Corte de don Juan de la Cerda, II Duque de Medinaceli (1485-1544), como espacio para mostrar el lujo, el poder y la magnificencia en el contexto de la monarquía habsbúrgica. Es en este marco en el que el linaje de La Cerda hizo uso de las formas artísticas para construir mediante los objetos suntuarios, joyas, orfebrerías, tapices, vajillas o muebles, una imagen de poder en sus señoríos nobiliarios, especialmente en el marquesado de Cogolludo y en el ducado de Medinaceli.

Palabras clave: Casa y Corte, Juan de la Cerda, monarquía habsbúrgica, magnificencia, poder, ducado de Medinaceli.

Este trabajo participa de los proyectos de investigación I+D «Corte y cortes en el Tardogótico Hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual». Ref.: PGC 2018-093822-B-I00 y «Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII». Ref.: HAR2017-83094P.

ABSTRACT: This paper shows the House and Court of Don Juan de la Cerda, II Duke of Medinaceli (1485-1544), as a space to display luxury, power and magnificence in the context of the Habsburg monarchy. Within this framework, the lineage of La Cerda made use of artistic forms to exhibit, through luxury objects, jewelry, goldsmiths, tapestries, tableware or furniture, an image of power in their noble lordships, especially in the Marquisate of Cogolludo and in the duchy of Medinaceli.

Keywords: House and Court, Juan de la Cerda, Habsburg monarchy, magnificence, power, duchy of Medinaceli.

INTRODUCCIÓN

«[...] Acordandome de la merced que (Dios) me hizo sin ser yo merecedor de ponerme en la grandeza y estado en que me ha puesto la qual me obliga que pues en esta vida presente he vivido como señor y caballero [...]»¹.

Estas fueron las palabras con las que el II Duque de Medinaceli, Juan de la Cerda y Vique (1485-1544) encabezó el testamento que redactó en su palacio de Cogolludo, el 18 de enero de 1544. Este prócer falleció dos días más tarde y dejó atrás un largo servicio a la Corona, como miembro del Consejo Real, que le permitió ser reconocido por el emperador Carlos V como uno de los *Grandes de España* (1520) y tener para su primogénito el título de marqués de Cogolludo (1530).² Su vida como señor y caballero sintetizan el concepto de nobleza de la época, vinculado de forma directa al término aristotélico de magnificencia,³ que obligaba a construir narrativas visuales de propaganda y legitimación.

Como descendientes de la Casa Real,⁴ el linaje de los de La Cerda tuvo una importante relevancia, influencia, así como conexiones políticas en la Castilla bajomedieval, que necesitaron de una estructura de Casa y Corte, un espacio curial que ya aparece perfectamente articulado con el I Duque de Medinaceli, Luis de la Cerda y de la Vega (c. 1442-1501) aunque pudo

1. ARCHIVO DUCAL DE MEDINACELI (ADM), Sección Medinaceli, leg. n.º. 7, doc. 11. Los paréntesis son nuestros.

2. ANTONIO SÁNCHEZ GONZÁLEZ: «Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la Casa de Medinaceli», *Revista de Historia de El Puerto*, 29, 2002, pp. 26-29.

3. ANTONIO URQUÍZAR HERRERA: «Teoría de la Magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI», *Ars Longa, cuadernos de Arte*, 23, 2014, pp. 93-111.

4. FRANCISCO FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT: *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*, Fabiola de publicaciones, Sevilla, 2003, pp. 12-18.

tener su origen con el III Conde de dicho título, Luis de la Cerda y Mendoza (†1443).⁵

Como se ha señalado, el espacio curial no se restringió en exclusiva al ámbito del poder regio, pues hubo otros marcos curiales distintos del regio como pudieron ser los episcopales, arzobispales, de órdenes militares o nobiliarios.⁶ El linaje de los de La Cerda desarrolló una compleja estructura como Casa y Corte que parece parangonable a la de otros linajes contemporáneos como los Guzmanes, duques de Medina Sidonia⁷ o los Ponce de León, duques de Arcos de la Frontera⁸, cuyos casos han sido estudiados.

En unos momentos en los que la Corte se encuentra itinerante, las que podemos llamar como cortes satélites, es decir, aquellas casas nobiliarias que giraban en torno al poder regio como cortesanos, emprenden desde mediados del siglo xv la construcción de importantes y suntuosos palacios,⁹ que no son solo el reflejo del confort que requiere una época «moderna», sino que se concibieron como espacios para expresar el poder. Así, se ha señalado que la arquitectura bajomedieval estuvo dotada de un fuerte carácter identitario, el cual fue buscado intencionadamente por los promotores y vehiculado a través de la propia imagen del edificio.¹⁰

La cada vez más compleja estructura de una Casa y Corte necesitaba de espacios adecuados para construir esas narrativas visuales de propaganda y legitimación. No resulta casual que dos de los miembros del linaje de La Cerda que articularon la estructura de la Casa de Medinaceli, el III Conde de Medinaceli y el I Duque de dicho título, fuesen los promotores respectivos de los dos palacios más importantes que tuvo el linaje en Castilla, el de la villa de Medinaceli y el de la villa de Cogolludo.¹¹ (Figura 1)

5. RAÚL ROMERO MEDINA: *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*, Ediciones Doce Calles, Madrid, 2021, en prensa.

6. La bibliografía es bastante extensa pero un panorama actual de las investigaciones de la Casa y Corte se ofrece en FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ Y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: *Casa y Corte. Ámbitos de poder en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media (1230-1516)*, La Ergástula, Madrid, 2019.

7. MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA: *La Casa Ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282-1521)*, Dykinson, Madrid, 2015.

8. JUAN LUIS CARRIAZO RUBIO: «La casa y corte de los señores de Marchena a finales de la Edad Media», en FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ Y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (coords.): *Casa y Corte. Ámbitos de poder en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media (1230-1516)*, La Ergástula, Madrid, 2019, pp. 207-231.

9. JOAQUÍN YARZA LUACES: *La nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo xv*, Fundación Iberdrola, Madrid, 2003.

10. JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE: «Imagen e identidad en la arquitectura medieval hispana: carisma, filiación, origen y dedicación», *Codex Aquilarensis*, 31, 2015, pp.121-150.

11. RAÚL ROMERO MEDINA: «El palacio de Cogolludo en contexto: una residencia para la Casa y Corte del duque de Medinaceli a finales del siglo xv», *Lexicon. Storie e Archittetura in Sicilia*, 2021, en prensa.

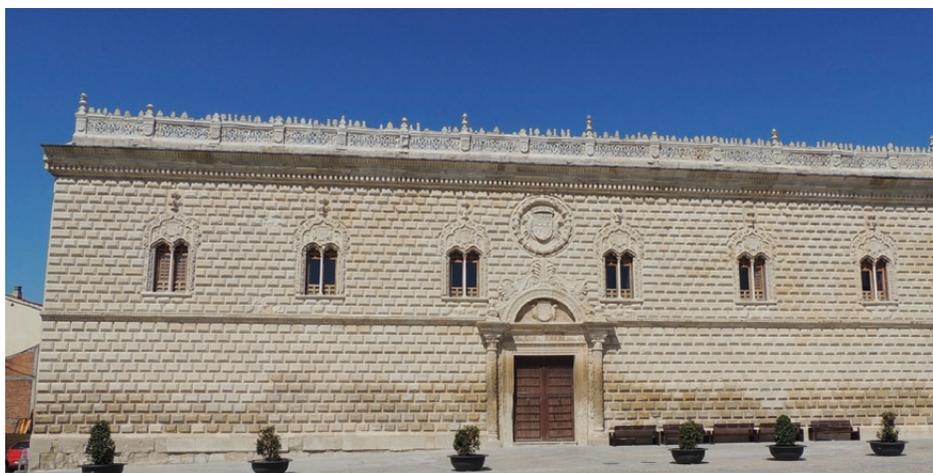


Figura 1. Palacio de Cogolludo, Guadalajara, ¿Lorenzo Vázquez de Segovia? c. 1490

Fue en estos marcos arquitectónicos en los que se hizo uso de unos objetos suntuarios tales como tapices, joyas, vajillas, orfebrerías, etc., trasladados de un lugar a otro con el señor de la casa, que necesitaron de un conjunto de servidores que los acomodaran y mantuvieran. Así, no se puede concebir el uso y la exhibición de las vajillas de plata y oro sin la figura del repostero de plata, el empleo de los cojines en habitaciones y estrados sin la presencia de los pajes, el aderezo de los caballos sin los mozos de cuadra o el traslado de estas piezas sin la presencia del acemilero mayor, por poner solo unos ejemplos. Es por ello por lo que, en mi opinión, resulta indispensable abordar el estudio de una determinada Casa y Corte desde un punto de vista holístico, pues ni se trata de estudiar las piezas artísticas descontextualizadas, ni de presentar solo la relación de servidores, pues aporta escaso valor en términos interpretativos o de la relevancia que tuvieron estas piezas como «artefactos culturales».¹² Además, resulta necesario acercarse a este fenómeno desde un punto de vista transgeneracional, pues muchas de estas piezas tuvieron un valor material e inmaterial con capacidad para conectar a los miembros del linaje con sus antepasados cercanos o remotos.¹³

12. A propósito del debate sobre los usos artísticos de este tipo de artefactos culturales y su finalidad suntuaria-coleccionista puede consultarse ANTONIO URQUÍZAR HERRERA: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2007 y ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS: «Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde Saldaña y marqués de Cenete (1520-1560)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 31-46.

13. Algo que abordo en RAÚL ROMERO MEDINA: «*La promoción artística...*», en prensa.

Como en reiteradas ocasiones se ha señalado, la importancia de estos objetos suntuarios residía en el valor que marcaban en la balanza,¹⁴ en su tiempo de ejecución, pero también es verdad que muchos de ellos contribuían a generar narrativas de poder y fueron tan apreciados que comenzaron a ser anclados a los bienes del mayorazgo.¹⁵ En el contexto del Renacimiento habsbúrgico de las artes, al decir de Checa,¹⁶ no solo fueron las piezas que más se «coleccionaron», sino a las que se les dio mayor valor, lo que indiscutiblemente cuestiona el canon vasariano de las Artes.¹⁷

El objeto de este trabajo es poner en valor el conjunto de piezas que tuvo don Juan de la Cerda y Vique, II Duque de Medinaceli, para mostrar el lujo, el poder y la magnificencia en el contexto de su Casa y Corte. De hecho, partimos de la hipótesis que sostiene que la mayor parte de los gastos de la Casa estaban relacionados con el ejercicio de la vida cotidiana en palacio, gasto muy por encima del derivado de la administración de los estados patrimoniales: justicia, administración del derecho, gestión económica, etc. Dicho de otro modo, el gasto superfluo y la ostentación eran la norma de vida y en ello tuvo mucho que ver el consumo de piezas artísticas y los servidores que las ponían en uso y en valor. Por último, hemos de señalar que las fuentes documentales no nos permiten extraer conclusiones sobre otros objetos artísticos que pudo poseer el linaje en estos momentos, tales como pinturas o esculturas, siendo reseñados en los inventarios a partir de la segunda mitad del siglo XVI.¹⁸

Para contribuir al objetivo y corroborar la hipótesis de partida, analizamos la documentación inédita relativa a las cuentas de Jerónimo López, su oficial de cámara, para el período de 1534-1535,¹⁹ su testamento de 1544,²⁰ la

14. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA RODRÍGUEZ: «La corona y el collar de Isabel la Católica y la financiación del I Viaje de Colón», en JESÚS VALERA MARCOS Y MARÍA MONTSERRAT LEÓN GUERRERO (coords.): *Actas del Congreso Internacional V Centenario de la Muerte del Almirante*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2006, pp. 305-314.

15. Como ocurrió con el caso de las tapicerías, MIGUEL ÁNGEL ZALAMA RODRÍGUEZ: «Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías. Felipe II y su interés por los tapices», en ÍDEM (coord.): *El legado de las obras de arte: tapices, pinturas, esculturas... sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017, pp. 203-221.

16. FERNANDO CHECA CREMADES: *Renacimiento habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2018.

17. Una revisión sistemática del llamado canon vasariano de las artes en MATTEO MANCINI (ed.): *Memoria. Historia y espacios del Arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*, Sílex, Madrid, 2020.

18. Una aproximación a la colección de retratos del linaje en el siglo XVI en RAÚL ROMERO MEDINA: «Il taiseur la mémoire à la postérité» La galerie des portraits des ducs de Medinaceli dans le contexte du collectionnisme des Habsbourg, *Revue de l'Art*, 212, 2021-2, pp. 11-23.

19. ADM, Sección Medinaceli, leg. n.º.68, doc. 7.

20. ADM, Sección Medinaceli, leg n.º. 7, doc.11.

almoneda de sus bienes de 1549²¹ y otros documentos que ya se han dado a conocer y que serán citados de forma pertinente.²²

ESTRUCTURA DE LA CASA Y CORTE DEL DUQUE DON JUAN

Como hemos señalado, las nóminas conservadas de las cuentas de Jerónimo López, oficial de cámara del duque don Juan, para el periodo de 1534-1535, nos permiten conocer de forma clara la estructura de su Casa. Así, esta podría dividirse, por un lado, en lo relacionado con la administración de los estados²³ (caballeros, alcaides, escuderos, monteros, montaraces, guardias, letrados y procuradores)²⁴ y lo tocante a la vida cotidiana en palacio, que estaría formada por familiares,²⁵ oficiales, otros oficiales, reposteros, trompetas, cazadores, pajes, otros oficiales, mozos de espuelas y hombres de pie. En cualquier caso, hemos de considerar que en la práctica la división entre Casa y administración no fue tal.

Hay que tener en cuenta que las nóminas reflejan que había cortesanos que eran pagados durante todo el año y otros que cobraban por trabajos a tiempo parcial o a los que se les abonaba cierta cantidad de maravedíes por servicios puntuales. En total, estamos hablando del orden de 300 personas, una cifra que nos muestra la importancia de esta Casa y Corte si la comparamos con el número de componentes de la Corte de Borgoña que indicaba la Ordenanza de 21 de junio de 1517, es decir, 608.²⁶

21. ADM, Sección Medinaceli, leg. n.º.102, doc. 6.

22. RAÚL ROMERO MEDINA: «Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para doña María de Silva y Toledo», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 6, 2018, pp. 259-280.

23. Algunos de ellos servían también en el palacio como fue el caso de Hernando de Torres que era camarero del duque y al mismo tiempo tenía la tenencia del castillo de Medinaceli. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

24. Por ejemplo, los caballeros, alcaides y escuderos eran 76, 4 los montaraces y guardias (Andrés de Padilla, Hernando de Heredia, Cristóbal de Benavente y Sancho Aguilar), 13 los monteros (Juan Delgado, Antón Alonso, Juan Montero, Juan Criado, Francisco Tarín, Miguel Romero, Miguel de la Cuesta, Aparicio, Juan Tundidor, Baena, Juan Romero, Robres y Antón de las Heras) y 10 los letrados y procuradores (doctor Esportillo, doctor Bravo, doctor Espinosa, licenciado Morales, licenciado Bastida, licenciado Espinosa, licenciado Buitrón, Francisco de Valladolid, López del Burgo y Gamarra). ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

25. Aunque las amas de cría estén recogidas en una relación aparte, hay que señalar que eran consideradas como miembros de la familia. Así, sabemos que María de Escalante fue el ama de cría del marqués de Cogolludo, don Luis de la Cerda, y que Catalina de Medina y Elena de Medina lo fueron respectivamente de doña Isabel de la Cerda, que casaría con el comendador de Torrova de la Orden de Calatrava, y de don Gastón de la Cerda, quién llegaría a ser III Duque de Medinaceli. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

26. Sobre este asunto puede consultarse el trabajo de RAYMOND. P. FAGEL: «Poner la Corte en orden, poner orden en la Corte. Los cambios en la Casa de Borgoña alrededor del primer viaje hispánico de Carlos V (1515-17)», en JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ Y FÉLIX LABRADOR ARROYO (ed.): *La Casa de Borgoña. La Casa del Rey de España*, Leuven University Press, Louvain, 2014, pp. 51-72.

Es en la nómina relacionada con la vida cotidiana en la que podemos distinguir los diferentes oficios repartidos en el ámbito curial, aquellos que podríamos denominar de cámara (físico, barbero, cocinero, cirujano, boticario, despensero, repostero, trinchante, maestresala, caballero, paje, etc.), de capilla (capellanes, clérigos y mozos) y los vinculados con su seguridad (mozos de espuelas y hombres de pie). Hay otras nóminas que reflejan pagos a caminos,²⁷ continos,²⁸ a un médico²⁹ o a un truhan,³⁰ por citar solo algunos ejemplos. Estos también deben de ser considerados como oficiales de la Casa del duque Juan de la Cerda. (Apéndice 1).

Las nóminas nos permiten conocer las jerarquías áulicas, pero lo que nos interesa destacar es que del total de 3.239.819 maravedíes que hubo de gasto para el período de 1534-1535, más de dos millones de maravedíes fueron destinados a sufragar los gastos de la vida cotidiana en palacio.³¹ (Gráf. 1).

Como tendremos ocasión de demostrar, el importante uso que hizo el duque don Juan de las piezas de lujo relacionadas con la idea de expresión del poder y de la magnificencia, es directamente proporcional al número de servidores de cámara que ejercían oficios relacionados con su mantenimiento y puesta en escena. Así, nos encontramos con dieciséis reposteros, que eran los encargados de la custodia de los objetos pertenecientes a la cama, al estrado, etc. La figura del repostero de plata corrobora la existencia de un oficial encargado de la vajilla y de otras piezas de plata que solían estar a cargo del camarero. Junto a ello, la contabilización de dieciocho pajos (de copa, de cámara y de otros servicios) y un elevado número de mozos (plata, capilla, cocina, etc.) explican el importante trajín diario de la vida en palacio.

27. «Que distes mas a Fabian de Bretes de un camino que hizo a la corte por mi mandado por el mes de agosto de veynte y seys días a çinquenta maravedies cada día myll e trezientos e çinquenta maravedies I U CCCL». «Que distes mas a Diego de Vega para llevar a Laynez para lo del pleyto de Luzon myll e çiento e veynte e çinco maravedies I U CXXV». Y muchos casos más... ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

28. «Francisco Hernandez veçino de Guadaluaxara a de aver este dicho año de raçon e acostamyento dende doze de abril que le mande asentar en mys libros por contino de mi casa a raçon de veynte myll maravedies por año cartoze myll y trezientos y sesenta y siete maravedies XIII U CCCLXVII (Visto en pº de todas estas partidas exçepto las que estan cargadas y glosadas)». «Carryllo a de aver sobre los veynte y tres myll maravedies que llevaba por contino de my casa dende nueve de henero que le mande a trezientas myll maravedies novesientos y setenta y siete maravedies DCCCCLXXVII» ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

29. «El doctor Royo medico de esta my villa a de aver dende mediado el mes de julio del año que paso de myll e quinientos e treynta y tres años fasta en fin de diciembre de quinientos e treynta y quatro años que son un año qunplido y çinco meses y medio a raçon de çinco myll maravedies cada año porque que en palacio como los otros médicos lo an acostumbrado hazer siete myll e çiento y ochenta y siete maravedies e medio VII U CLXXXVII mº». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

30. «Que distes mas por mi mandado a Calabaça truan dos ducados que le hiçe merçed DCCL». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

31. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

Gastos en maravedíes de la Casa y Corte de Juan de la Cerca, II Duque de Medinaceli, **Período 1534-1535**

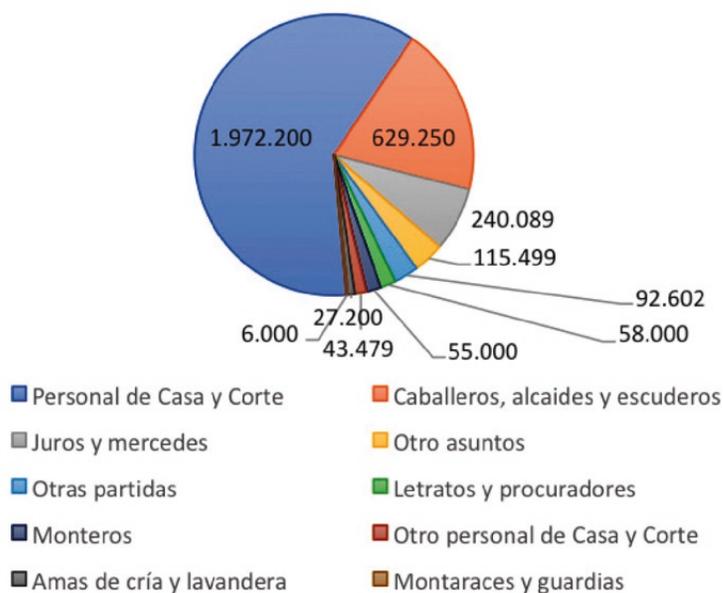


Gráfico 1. Reparto del gasto de la Casa y Corte en 1534-1535 de un total de 3.239.819 mrs

Como veremos, la caballeriza era fundamental en la exhibición del poder y los arreos, jaeces, cabezadas, tiros, jáquimas, con las que se llevaban a los caballos, o las sillas de montar, eran piezas realizadas con materiales de lujo como el oro, la plata, los esmaltes, el cuero, el cordobán o los terciopelos. Un buen número de oficiales estaban dedicados a la caballeriza ducal.

Las actividades cinegéticas generaban la confección de piezas importantes, nada se escatimaba en lo referente al lujo. La afición de don Juan de la Cerda por la caza se refleja en la nómina de servidores donde se asienta a catorce personas relacionadas con esta actividad cortesana.

La puesta en escena y los abultados séquitos ducales se hacen evidentes en la figura del macero, del atabalero o de los diez trompetas con los que se contribuía a magnificar la imagen pública del duque durante sus viajes o las entradas en las ciudades o villas por donde pasaba. No cabe duda de que estos «trompetas» jugaron un papel destacado desde una perspectiva heráldica, como se ha puesto de relieve en los actos reales y de la nobleza en Castilla.³²

32. FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ: «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la Corte de Castilla a mediados del siglo XV», en ANDRÉS GAMBRA GUTIÉRREZ y FÉLIX LABRADOR ARROYO (coords.): *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, Polifemo, Madrid, 2010, pp. 122-123 y p. 152.

Además, para la puesta en escena en las fiestas y ceremonias que habitualmente se acompañaban de justas y torneo³³ había que presentarse magníficamente vestido, lo que explica que las nóminas recojan la figura de sastres,³⁴ calceteros³⁵ o zapateros.

Por último, no menos importancia tenía el servicio de cocina y mesa en el que las mantelerías, las cuberterías y las vajillas, casi siempre expuestas en el mueble aparador, jugaron un papel destacado. Era aquí donde entraban en juego un importante número de servidores tales como el cocinero, el botiller o el despensero y otros importantes oficiales. Así, por ejemplo, el II Duque de Medinaceli tuvo a su servicio dos maestresalas, dos trinchantes y un paje de copa. Numerosas miniaturas francesas que reflejan los ambientes de la corte del duque de Borgoña o del duque de Berry presentan estos muebles aparadores que mencionamos o mesas suntuosas asistidas por el personal de servicio. (Figura 2)

Estos servidores llegaron a tener tal fama que incluso se solía recurrir a ellos con motivos de celebraciones especiales, como fue el caso de Oviedo, un reputado cocinero del conde de Monteagudo, a quien se invitó para que fuese al palacio de Medinaceli a «guisar quando vino el rey».³⁶ En esta ocasión de entre 1534 y 1535 el emperador Carlos V comió salmones.³⁷ Efectivamente, las fuentes corroboran que el rey estuvo en Medinaceli desde el sábado 24 de enero de 1534 al domingo 25, en que partió para Sigüenza.³⁸ También realizó una estancia desde el sábado 6 de marzo de 1535 al martes 9.³⁹ Por ello, las cuentas podrían referirse a una de estas dos visitas o a las dos, pues el registro de pago a Gerónimo de Torralva señala *que yva por salmones*,⁴⁰ lo que denota que era una acción frecuente, por otro lado.

No obstante, no había sido la primera vez, pues constan visitas anteriores y posteriores del emperador a Medinaceli. De entre las anteriores a 1534-

33. Sobre el papel que tenían estos juegos caballerescos para exhibir el lujo y la magnificencia de forma pública, véase el interesante texto de JESÚS FÉLIX PASCUAL MOLINA: «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ (dirs.): *Visiones de un Imperio en fiestas*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016, pp. 121-143.

34. Eran tan importantes que además de entrar en nómina se podían contratar de lugares no generalmente próximos, como fue el caso de los sastres que el duque mandó buscar a Valencia. «Que distes por mi mandado a Geronimo Ropiñon del alquiler de sus mulas quando fue a Balencia a por los sastres diez y siete reales que montan quinientos y setenta e ocho maravedies D LXXVIII» ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

35. «Rº de Rodrigo Alvarez my calzetero a de aver este dicho año de rason e costamyento dende veynte y siete de henero que le mande asentar en mys libros a razón de dos myll maravedies por año myll e ochocientos e quarenta e nueve maravedies e medio I U DCCCXLIXmº (pº por su libro)». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

36. Servicio por el que se le pagó cuatro ducados, es decir, la importante cifra de 1.500 maravedies. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

37. «Que distes mas a Geronimo de Torralva que yva por salmones quando vyno el rey un ducado CCCCLXXV». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

38. MANUEL DE FORONDA Y AGUILERA: *Estancias y viajes del Emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte...*, s.l.; s.n., 1914, p. 384.

39. *Ibidem*, p. 401.

40. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

1535 se registran las siguientes: el jueves 30 de julio de 1528 comió, cenó y pernoctó en esta villa y el 31 de julio, después de comer, marchó para Sigüenza.⁴¹ Del mismo modo, el martes 16 de marzo de 1529, había cenado y pernoctado en Medinaceli y, tras almorzar, al día siguiente marchó para Eriza.⁴² Entre las posteriores, el rey pernoctó en Medinaceli el martes 6 de marzo de 1543, siendo recibido por el duque don Juan y la duquesa doña María.⁴³



Figura 2. «Mes de enero», *Muy Ricas Horas del duque de Berry*, Hermanos Limbourg. c. 1412-1416, Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 65, fol. 1v

41. *Ibidem*, p. 312.

42. *Ibidem*, p. 322.

43. *Ibidem*, p. 541.

LOS OBJETOS DE LA MAGNIFICENCIA

Los artefactos que tuvo el II Duque de Medinaceli responden muy bien a ese mundo cortesano de la magnificencia definido por G. B. Pontano,⁴⁴ siguiendo los escritos de Aristóteles. Estos objetos parecen sacados literalmente de su *De Splendore* al mencionar objetos espléndidos, útiles, aquellos que no pierden su valor de lujo, los suntuarios y los de *apparatu dicemus*. Exceptuando estos últimos, la mayoría están bien representados en la cámara del de Medinaceli.

Así, la presencia de objetos útiles (*supelectile*), tales como platos, vasos, telas o suntuarios (*ornamenta*), es decir, joyas, tapices o artefactos moriscos, releva un sistema de las artes y de patrocinio artístico más «suntuario» que propiamente coleccionístico, aspecto evidente teniendo en cuenta, además, el período en el que nos situamos, es decir, la Europa de Carlos V y la familia imperial.⁴⁵

La inversión en piezas de oro y plata era una rentabilidad sobre todo en momentos de falta de liquidez, ya que estos objetos se podían vender o pignorar. Es por ello por lo que se tenía un estricto control sobre estas piezas y la prueba es evidente en el testamento del II Duque (1544) cuando perdona a su repostero de plata Juan Cavallo o Caballero por «tres platos de plata y un candelero de plata»⁴⁶ que le habían hurtado «la pasada que su Magestad paso por Medinaçeli».⁴⁷ Sabemos que especialmente el palacio de Cogolludo estuvo equipado con un magnífico ajuar de plata que el I Duque de Medinaceli, Luis de la Cerda y Mendoza, había comprado a varios plateros a los que pagó, entre 1496 y 1498, casi un millón de maravedíes.⁴⁸ Además de en su cámara, los duques de Medinaceli depositaron importantes cantidades de plata en el monasterio de Santa Isabel de Medinaceli.

En cualquier caso, muchas de estas piezas eran vendidas en las almonedas para saldar las deudas de la Casa. En el caso del II Duque de Medinaceli, conocemos una de las almonedas, la que se hizo en Medinaceli el 13 de septiembre de 1549.⁴⁹ En ella se vendieron piezas

44. GIOVANNI BATTISTA PONTANO: *I libri delle virtù*, F. TATEO (ed.), Bulzoni, Roma, 1999, pp. 228-236.

45. FERNANDO CHECA CREMADES: *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2010.

46. ADM, Sección Medinaceli, leg. 7, doc. 11.

47. ADM, Sección Medinaceli, leg. 7, doc. 11.

48. RAÚL ROMERO MEDINA: «El palacio tardogótico castellano como arma de proyección social del linaje. Del Infantado a Cogolludo», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 6, 2015, pp. 57-74.

49. No obstante, por el valor que tuvo esta almoneda, es decir, 21.218,5 maravedíes, y por la fecha (cinco años después de su muerte) debió ser una segunda que debió celebrarse para saldar más deudas. ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6. La primera, la de Cogolludo, no ha llegado a nosotros.

significativas que fueron adquiridas por uno de sus cortesanos, Bartolomé del Águila:

Yten se rematon dos flor de lis e media de plata e un cabo de una cuchara de plata e dos hebillas de plata e una concha de plata e un cuchillo con cabos de plata e un brocal de çinto de plata e una chapita de plata e una chapa de plata esmaltada tres sortijas de plata e un pedaço de un ducado de plata e un brocalico de plata con su cadenica de plata con un tarugo de plata que todo se peso e dixo el dicho platero que pesaban veynte e nueve reales a razon de a treinta y quatro el real rematose en treinta e quatro e un reales en el dicho Bartolome del Aguila testigos dichos I U LIII.⁵⁰

Las joyas estuvieron muy presentes en la vida de don Juan de la Cerda, muchas de estas piezas construían la imagen artística del linaje y más en ese lujo de oro que experimenta el Renacimiento cortesano. Algunas de estas joyas se convirtieron en símbolos de identidad para el linaje y fueron heredadas de generación en generación. Así, por ejemplo, los joyeles de «la berenjena» o «la flor de lis» que menciona el I Duque de Medinaceli en 1499, fueron regalados por su hijo, el II Duque de Medinaceli, a su esposa, doña María de Silva, como ofrenda por cada uno de sus partos.⁵¹ Así, nombrar a las joyas fue señal de reverencia y aprecio hacia ellas, una costumbre que se observa en la Casa de Borgoña⁵² y que heredan los Habsburgo.⁵³ Estos joyeles no han llegado a nosotros, pero el de «la berenjena» pudo estar compuesto de un enorme rubí formado por una perla irregular periforme, rematada con esmeraldas que generaban un tallo con tres hojas que evocaba ese fruto de la tierra, la berenjena, lo que revela cómo la joyería la empleaba por ser un elemento exótico de origen islámico. El *retrato de dama* de Scipione Pulzone (1585) muestra un joyel semejante que nos permite hacernos una idea de cómo pudo ser ese rubí de la berenjena. (Figura 3)

50. ADM, Sección Medinaceli, leg. 102. doc. 6.

51. RAÚL ROMERO MEDINA: «Plateros tardogóticos de Valladolid...», pp. 259-280.

52. El duque de Berry tuvo un rubí llamado «Corazón de Francia» y Carlos el Temerario fue dueño de tres rubíes denominados como «Los tres hermanos». PETER BURKE: «Renaissance jewels in their Social Setting», *Princely Magnificence: Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*, Carswell Legal Pubns, London, 1980, p. 8.

53. En 1509 el inventario de Juana de Castilla recogía el joyel «del Emperador» y en el inventario *post mortem* de su nuera, Isabel de Portugal, se habla de un broche llamado «el Serafín». FERNANDO CHECA CREMADES: «Los inventarios de Carlos V...», pp. 918-921 y 1300.



Figura 3. *Retrato de Dama*, detalle del joyel, Scipione Pulzone, 1585, 113 x 85 cm, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Inv. P001029)

Es evidente que muchos de estos joyeles sufrían cambios y añadidos según las modas, como el joyel de «la Rosa», cuya presencia en el linaje se rastrea desde 1499 a 1607,⁵⁴ que disfrutó el II Duque de Medinaceli. Fue una costumbre bien rastreada en el contexto de los Habsburgo hasta tal punto que ha permitido hablar de una «práctica de reciclaje»,⁵⁵ algo tan frecuente como la venta de estas joyas en las almonedas.

En la almoneda del II Duque de Medinaceli se vendieron muchas piezas de uso personal, así su secretario, Martín de Mondragón, afirmaba tener en su poder «un brazalete de hilo de oro e plata con seis ojales de oro pequeños con tres çintados azules e una leonada con sus clavos de oro pequeños e forrada en raso carmesi»,⁵⁶ una pieza que su señor le había entregado en Cogolludo. El brazalete se remató en el alcaide de Deza, Bartolomé del Águila, y alcanzó un valor de 750 maravedíes.

En la caballeriza del duque los objetos de plata y oro, así como los textiles, estuvieron muy presentes. Este era un espacio importante⁵⁷ que estaba atendido por un número destacado de servidores, un caballero mayor, Martín de Salcedo, un caballero de mulas, Tormes, y un número muy considerable de mozos de caballos y espuelas (apéndice I). Su primogénito, el marqués de Cogolludo, disponía de caballeriza propia que estaba a cargo un tal Félix de Escobedo.⁵⁸

Se han conservado documentos que prueban que el duque Juan de la Cerda compraba los mejores puras razas del mercado, por ejemplo, en 1520 adquirió para su caballeriza dos buenos caballos moriscos.⁵⁹ En 1535 pagó a dos servidores, Juan de Morón y Aguilera, «para yr por las yeguas y un caballo que compró garañón», es decir, un semental de extraordinaria corpulencia que se les echaba a las yeguas para la procreación de mulas y de machos.⁶⁰

A los caballos se les solía llevar con las mejores guarniciones y eran momentos importantes para mostrar la magnificencia cuando se hacía uso de ellos en las caballerías o en los torneos. No se escatimaba en gastos y en 1535

54. RAÚL ROMERO MEDINA, «La promoción artística...», en prensa.

55. JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: «Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo», en FERNANDO CHECA CREMADES (dir.): *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2013, pp. 43-52.

56. ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.

57. Las cuentas de 1534-1535 le dedican algunas entradas como «que distes mas a Garcia de Medrano del alquiler de la cavalleriza de mys mulas quatro ducados y a Tormes para adoballa ochoçientos e treynta e un marevedis II U CCCXXXI mº (cavallerizas de las mulas)». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

58. «Primeramente que distes por mi mandado que hos lo envie mandar con Feliz Aescobedo cavallerizo del marques mi hijo de una trucha que me dio ducado e medio que vale quinientos e sesenta e dos maravedis e medio de que le hizo merçed DLXII mº». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

59. RAÚL ROMERO MEDINA, «La promoción artística...», en prensa.

60. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

Diego de Vega fue enviado a Valladolid para «traer seys guarniciones de caballos las dos doradas de terçiopelo y las dos de terçiopelo y las dos de quero y dos sillas de quartao y dos chapeos e unos de terçiopelo negro y el otro de terçiopelo pardo y espuelas». ⁶¹ Todo ello costó 28.946 maravedís puesto que también se aprovechó el viaje para traer «copas doradas y barniçadas y dos arquillas pequeñas en que venyan». ⁶²

En cualquier caso, hay que señalar que los contactos con Valladolid fueron constantes teniendo en cuenta que era uno de los principales centros plateros de Castilla, desplazando ya a Burgos en el siglo XVI, ⁶³ y allí se acudía para controlar los encargos y para tasar y marcar las piezas. Así lo hizo en 1513 Juan de Salazar, una suerte de solicitador o agente de negocios del duque, para controlar las piezas que se labraban para la duquesa María de Silva. ⁶⁴

En la almoneda de 1549 hay varios asientos relativos a guarniciones ⁶⁵ o acciones, ⁶⁶ la correa fija de la que dependía el estribo en la silla de montar, guarnecidos de terciopelo, que salen a la venta. Aunque ninguna de estas piezas se han conservado, los retratos españoles contemporáneos de la familia imperial suelen mostrar estas piezas. Así, es significativo el retrato de Juana de Portugal realizado por Sánchez Coello en 1553 donde la princesa, que está encinta, sujeta unas riendas que forman los monogramas de ella y de su marido –Juan y Juana–. Se trata del último testimonio de su vida de casada, pues a inicios de enero de 1554 su marido fallecía como consecuencia de la caída de un caballo (figura 4).

La caza y la cetrería tenían un papel destacado en la diversión del duque Juan de la Cerda y a ello dedicó mucho tiempo y dinero, como lo prueba el hecho de que en las nóminas de la Casa se asienten pagos a catorce cazadores o los guardas de las distintas dehesas de las que gozó. La afición por los halcones, aves indispensables en la práctica de la cetrería, se hace evidente cuando en la almoneda del II Duque se remató una caja de herramientas de halcones llamada «herramental» y otras «syete pezezuelas de un aramental dealcones». ⁶⁷

61. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

62. ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

63. AURELIO BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, Diputación Provincial de Burgos, Valladolid-Burgos, 1998.

64. RAÚL ROMERO MEDINA, «Plateros tardogóticos de Valladolid...», pp. 274-276.

65. «Yten se remato una guarniçion de terçiopelo negro vieja de caballo entretallada en quinze reales con un arpillera de bocaçi en un real en el dicho Bartolome del Aguila testigos dichos D XLIII (El dicho, guarniçion de cavallo)». ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.

66. «Yten se remataron unas açiones guarneçidas de terçiopelo viejas en un real en el señor don Diego de la Çerda testigos dichos pago a Mondragon XXXIII (El señor don Diego, açiones p)». ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.

67. ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.



Figura 4. *Retrato de Juana de Portugal*, Alonso Sánchez Coello, 1553, óleo sobre lienzo, Embajada de Bélgica, Madrid

La presencia de animales auxiliares para la caza se corrobora con los lebreles y galgos, animales por los que se pagaban importantes cantidades de dinero, como los 2.250 maravedíes que se le pagaron en 1535 a Juan de Tafalla «para ir por un galgo». Su propia manutención también implicaban altos costes⁶⁸ y la presencia de servidores que se dedicaban a su cría.⁶⁹ A estos animales se les llevaba con collarines de lujo⁷⁰ y vemos por ejemplo cómo en el retrato de *Doña Juana de Austria con dogo* el animal se adorna con un collarín que porta las armas de Castilla y Portugal, en una sutil visualización de la alianza dinástica que reforzaba el poder de los Habsburgo, o en el del *archiduque Alberto VII* donde el dogo lo luce de terciopelo carmesí (figura 5).

La figura de un personaje como el duque Juan de la Cerda, que intervino en la guerra de Navarra (1512) y pacificó la revuelta de los Comuneros (1520-1522), explica la posesión de armas y armaduras tan útiles en estas actividades militares, pero al mismo tiempo para los pasatiempos caballerescos, con su uso como parte de la magnificencia cortesana.⁷¹ Sin embargo, es pronto para hablar de un afán coleccionístico⁷² y las piezas que recoge su almoneda así lo corrobora:

Yten se remataron quatro guantes e dos gorjales pequeños e dos gozetes e dos pedaços de malla e una braga de malla grosera e tres yerros de lanças de harmas el uno quebrado con su funda de cuero colorada y otro blanco e un beruelo de justa e una funda de sayas en Sancho de Ocaliz en seis ducados testigos dichos II U CC L (Malla, Sancho de Ocaliz).⁷³

68. «Que distes mas por mi mandado a Juan de Tafalla para leche al lebrél un real xxxiiii». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

69. «Que distes mas por mi çedula y por my mandado a Juan Carnizero porque cria los lebreles tres ducados que montan myll e çiento e veynte e çinco maravedies I U CXXV». ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

70. En la aludida almoneda de 1549 se venden varios collares de lebrél: «Yten se remato un collar de terciopelo carmesí para un perro e una lonja de gavilan e veinte e çinco maravedies en el señor don Diego de la Çerda testigos dichos pago a Mondragon XXV (El señor don Diego, collar e lonja p)». «Yten se remato medio collar de lebrél y una funda de lienço de espada e dos cornezuelos de çorço dos yerros pequeños de señalar ganado e otros herrezuelos e una caxuela en Pedro de Leon en real e medio testigos Holmedo e Borjabaz LI (Leon)». ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.

71. Sobre el coleccionismo de armas y armaduras de lujo, así como de otros objetos vinculados al mundo caballeresco, véase JESÚS FÉLIX PASCUAL MOLINA: «Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito Habsbúrgico del siglo XVI», *Ars & Renovatio*, 7, 2019, pp. 363-378.

72. Esto se producirá con el IV Duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda y Silva, RAÚL ROMERO MEDINA: «Como la espada, así la vaina. La colección de armas blancas de don Juan de la Cerda y Silva, IV Duque de Medinaceli (1552-1575)», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 16, 2020, pp. 81-102.

73. ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.



Figura 5. *Retrato del archiduque Alberto VII*, Alonso Sánchez Coello, c. 1573, 164 x 98 cm, óleo sobre lienzo, Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie, 9699

Entre los «ornamenta» a los que se refiere G. B. Pontano los tapices tuvieron un papel destacado.⁷⁴ Es con el II Duque de Medinaceli cuando tenemos una información un poco más completa sobre los tapices de la Casa,⁷⁵ información que se extrae del cargo que se le hizo a Francisco de Barrionuevo sobre «la ropa y tapicería de la casa».⁷⁶

Así, en torno a 1520 disponemos de una relación de paños aunque parca en descripción, si bien excluyendo paños de burriel, es decir paños de color natural de la lana, goteras, paños de cama o doseles, este arroja un número de 36 piezas. En el inventario se citan paños grandes, paños de figuras pequeños, reposteros de armas o paños de verduras, estos últimos muy frecuentes tanto en los talleres de Arrás como en los de Tournai y eran adquiridos por los nobles por ser más baratos. A principios del siglo XVI, las llamadas tapicerías de verduras, boscajes o galerías y *millefleurs*, también servían de fondo a escenas o blasones y se tejían tanto en los talleres de Tournai como en los de Brujas o Bruselas, siendo más naturalistas estos últimos que salieron del taller de Pannemaker.⁷⁷

La almoneda de 1549 no arroja apenas información sobre este asunto y solo se asienta en ella el remate de «quatro paños de raso carmesi colchados biejos rotos hechos pedaços que eran de una cama bordada de oro e seda».⁷⁸ En realidad, todo apunta a que el II Duque no poseyó grandes tapicerías de ciclos y estas piezas formarían parte del ajuar doméstico necesario para el decoro de un noble y militar. Son piezas de uso común en cualquier inventario de bienes de la época, ligadas a modas y a horizontes ideológicos relacionados con la magnificencia y, por tanto, lejos del ejercicio de coleccionar. De hecho, no será hasta la segunda mitad del siglo XVI cuando nos encontremos grandes tapicerías en la Casa de Medinaceli.⁷⁹

En definitiva, los objetos que poseyó el II Duque de Medinaceli, plata, joyas, tapices, armas, etc., reflejan muy bien ese mundo y sentido práctico atribuido a lo que hoy entendemos como obra de arte. En realidad, no deja de ser el reflejo de la manifestación cultural del Renacimiento a la que le gusta-

74. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA RODRÍGUEZ (dir.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la Historia*, Editorial Trea, Madrid, 2018.

75. En realidad tenemos noticia desde el III Conde de Medinaceli y su mujer doña Juana Sarmiento. El I Duque de Medinaceli entregó como ajuar a su hija doña Leonor de la Cerda al casar con el marqués de Cenete algunas piezas destacadas, como una cama o la tapicería de la Historia de Nabucodonosor. Sobre este asunto, RAÚL ROMERO MEDINA, «La promoción artística...», en prensa.

76. RAÚL ROMERO MEDINA: «Génesis y legado de una colección nobiliaria en el siglo XVI. Los tapices de la Casa Ducal de Medinaceli», *Goya, Revista de Arte*, 375, 2021, pp.112-125.

77. ROGER. A. D'HULST: *Tapisseries Flamandes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Arcade, Bruxelles, 1972, p. 261.

78. ADM, Sección Medinaceli, leg. 102, doc. 6.

79. RAÚL ROMERO MEDINA: «Génesis y legado...», 2021, pp.112-125. RAÚL ROMERO MEDINA, «La promoción artística...», en prensa.

ba contraponer y complementar objetos, y que tuvo como tópico la aparente diferencia entre dos mundos: el de las armas y el de las letras.

Esta relación de objetos heteróclitos, lejos de formar una colección, es el reflejo de unas piezas que formaban parte de los bienes libres del poseedor y que se empeñaban, pignoraban o vendían en almoneda para cumplir mandas y legados testamentarios. Así, todavía en 1594 el nieto del II Duque de Medinaceli, Juan Luis de la Cerda, V duque de dicho título, señalaba en su codicilo cómo sus joyas y piezas de oro podían servir a su hijo como resguardo y empeño de sus deudas. Sin duda, con el valor de estos objetos se podía «muy holgadamente pagar las deudas y sobrar cantidad».⁸⁰ Fue la ventaja que tuvo el dispendio de la magnificencia.

DISCUSIÓN Y PROSPECTIVA

Los inventarios son el reflejo de la concreción del concepto de magnificencia cortesana en el universo de bienes del entorno doméstico nobiliario. Sin embargo, en estos documentos se rastrean otro tipo de narrativas de poder alternativas a la magnificencia. Aunque no es el objeto de estudio de este trabajo, cabe señalar que para la construcción de la imagen, de la memoria y de la toma de consciencia propia del linaje, los Medinaceli se sirvieron de la narrativa genealógica. Así, la autoimagen nobiliar y la articulación de sus discursos genealógicos, como instrumento ideológico al servicio de la construcción de su memoria, se reflejó por ejemplo en las galerías de retratos familiares y reales. En este último caso, la presencia de retratos reales debe ser entendida en términos de geopolítica estratégica y de adhesión a la causa de la monarquía de los Habsburgo, teniendo en cuenta que los miembros del linaje ejercieron cargos en el servicio y en la privanza regia.

Los duques de Medinaceli no necesitaron acudir a valores, arquetipos o representaciones de un pasado mítico, pues eran descendientes del rey Alfonso X, el Sabio, pero sí acudieron, en esa consciencia del valor humanístico de la historia, a las representaciones de los emperadores romanos o a la referencia al mito de Hércules, este último tejido en ricas tapicerías de Flandes. No es el momento, por otro lado, de detenerse para contextualizar este caso de estudio en el panorama europeo contemporáneo, aunque quizá nos ayudaría a entender mejor la fuerza de la relación con Italia o Flandes en comparación con otros territorios.

En cualquier caso estos objetos de la magnificencia destacaron por su valor de portabilidad y así las vajillas, los tapices, la plata o las joyas acompañaron

80. RAÚL ROMERO MEDINA, «*La promoción artística...*», en prensa.

al duque don Juan de la Cerda en sus ceremonias escenográficas en los espacios áulicos de Medinaceli y Cogolludo. Estas piezas reflejan el poder y, al fin y al cabo, como señala el profesor Nieto Soria,⁸¹ este modifica el espacio en el que se exhibe actuando a su vez de marco inevitable de cada acción política. El lujo asociado a la magnificencia no dejaba de ser una estrategia política, aunque solo fuese porque el gasto dispendioso era un marcador de clases en la sociedad del Antiguo Régimen, habida cuenta de que el pobre no podía ser magnífico.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÓN GARCÍA, AURELIO: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Diputación Provincial de Burgos, Valladolid-Burgos, 1998.
- BURKE, PETER: «Renaissance jewels in their Social Setting», *Princely Magnificence: Court Jewels of the Renaissance, 1500-1630*, Carswell Legal Pubns, London, 1980.
- CAÑAS GÁLVEZ, FRANCISCO DE PAULA: «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la Corte de Castilla a mediados del siglo XV», en GAMBRA GUTIÉRREZ, ANDRÉS y LABRADOR ARROYO, FÉLIX (coords.): *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, Polifemo, Madrid, 2010.
- Y NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: *Casa y Corte. Ámbitos de poder en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media (1230-1516)*, La Ergástula, Madrid, 2019.
- CARRIAZO RUBIO, JUAN LUIS: «La casa y corte de los señores de Marchena a finales de la Edad Media», en CAÑAS GÁLVEZ, FRANCISCO DE PAULA y NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL (coords.): *Casa y Corte. Ámbitos de poder en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media (1230-1516)*, La Ergástula, Madrid, 2019.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2010.
- *Renacimiento habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2018.
- D'HULST, ROGER. A.: *Tapisseries Flamandes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Arcade, Bruxelles, 1972.
- FAGEL, RAYMOND. P.: «Poner la Corte en orden, poner orden en la Corte. Los cambios en la Casa de Borgoña alrededor del primer viaje hispánico de Carlos V (1515-17)», en HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY y LABRADOR ARROYO, FÉLIX (ed.): *La Casa de Borgoña. La Casa del Rey de España*, Leuven University Press, Louvain, 2014.
- FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, FRANCISCO: *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*, Fabiola de Publicaciones, Sevilla, 2003.
- FORONDA Y AGUILERA, MANUEL DE: *Estancias y viajes del Emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte[...]*, s.l; s.n., 1914.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: «Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo», en CHECA CREMADES, FERNANDO (dir.): *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2013.

81. FRANCISCO DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ y JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (coords.): «Casa y Corte...», p. 9.

- GONZÁLEZ RAMOS, ROBERTO: «Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde Saldaña y marqués de Cenete (1520-1560)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009.
- LADERO QUESADA MIGUEL ÁNGEL: *La Casa Ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282-1521)*, Dykinson, Madrid, 2015.
- MANCINI, MATTEO (ed.): *Memoria. Historia y espacios del Arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*, Sílex, Madrid, 2020.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, JAVIER: «Imagen e identidad en la arquitectura medieval hispana: carisma, filiación, origen y dedicación», *Codex Aquilarensis*, 31, 2015.
- PASCUAL MOLINA, JESÚS FÉLIX: «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ (dirs.): *Visiones de un Imperio en fiestas*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2016.
- «Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito Habsbúrgico del siglo XVI», *Ars & Renovatio*, 7, 2019.
- PONTANO, GIOVANNI BATTISTA: *I libri delle virtù*, F. TATEO (ed.), Roma: Bulzoni, 1999.
- ROMERO MEDINA, RAÚL: «El palacio tardogótico castellano como arma de proyección social del linaje. Del Infantado a Cogolludo», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 6, 2015.
- «Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para doña María de Silva y Toledo», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 6, 2018.
- «Como la espada, así la vaina. La colección de armas blancas de don Juan de la Cerda y Silva, IV Duque de Medinaceli (1552-1575)», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 16, 2020.
- «Génesis y legado de una colección nobiliaria en el siglo XVI. Los tapices de la Casa Ducal de Medinaceli», *Goya, Revista de Arte*, 375, 2021.
- «Il taise la mémoire à la postérité». La galerie des portraits des ducs de Medinaceli dans le contexte du collectionisme des Habsbourg, *Revue de l'Art*, 212, 2021-2.
- *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*, Ediciones Doce Calles, Madrid, 2021, en prensa.
- «El palacio de Cogolludo en contexto: una residencia para la Casa y corte del duque de Medinaceli a finales del siglo XV», *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, 2021, en prensa.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, ANTONIO: «Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la Casa de Medinaceli», *Revista de Historia de El Puerto*, 29, 2002.
- URQUÍZAR HERRERA, ANTONIO: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2007.
- «Teoría de la Magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI», *Ars Longa, cuadernos de Arte*, 23, 2014.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN: *La nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Fundación Iberdrola, Madrid, 2003.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, MIGUEL ÁNGEL: «La corona y el collar de Isabel la Católica y la financiación del I viaje de Colón», en VALERA MARCOS, JESÚS y LEÓN GUERRERO, MARÍA MONTSERRAT (coords.): *Actas del Congreso Internacional V Centenario de la Muerte del Almirante*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2006.
- «Dejo y mando graciosamente al dicho príncipe todas las tapicerías. Felipe II y su interés por los tapices», en ÍDEM (coord.): *El legado de las obras de arte: tapices, pinturas, esculturas...sus viajes a través de la historia*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017.
- (dir.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la Historia*, Editorial Trea, Madrid, 2018.

APÉNDICE I.

SERVIDORES DE LA CASA Y CORTE DE JUAN DE LA CERDA, II DUQUE DE MEDINACELI, 1534-1535.⁸²

ORDEN	PERSONA	CARGO	SALARIO
1	Alonso de la Cerda	Hermano del duque	100.000 mrs
2	Pedro de la Cerda	Hermano del duque	100.000 mrs
3	Luis de la Cerda	Primo del duque	100.000 mrs
4	Alonso de Mendoza		100.000 mrs
5	Luis de Mendoza	Maestresala	55.000 mrs
6	Felipe de Gamarra ⁸³	Maestresala	45.000 mrs
7	Francisco de Andrada	Oficial	30.000 mrs
8	Juan de Andrada	Cazador mayor	40.000 mrs
9	Diego de Andrada	Capitán de la guardia	30.000 mrs
10	Pablo de Salazar	Oficial	24.000 mrs
11	Hernando de Torres	Camarero	24.000 mrs
12	Francisco de Medrano	Oficial	25.000 mrs
13	Luis Manuel	Trinchante	22.000 mrs
14	Arnao	Trinchante	22.000 mrs
15	Sazedo ⁸⁴	Caballerizo	22.000 mrs
16	Guterriñez	Oficial	24.000 mrs
17	Luis Carrillo	Oficial	23.000 mrs
18	Tormes	Caballerizo de mulas	20.000 mrs
19	Francisco de Aguilera	Oficial de la cámara	20.000 mrs
20	Mexia	Oficial	8.000 mrs

82. Elaboración propia a partir de la fuente conservada en ADM, Sección Medinaceli, leg. 68, doc. 7.

83. En su testamento (1544) se le cita como Francisco de Gamarra y es el mismo porque se dice que estuvo al menos veinticinco años a su servicio. Al ser un traslado de fecha posterior, es posible que sea una mala transcripción del escribano. En cualquier caso, podría tratarse del Francisco de Gamarra que aparece en 1534-1535 como paje de copa y que pudo luego promocionar a maestresala. Era frecuente que estos cargos se heredaran de padres a hijos, teniendo en cuenta que mucho de estos cortesanos mantenían una estricta fidelidad a la Casa del duque.

84. En su testamento (1544) se le nombra Martín de Salzedo, su caballerizo ya difunto, que le prestó cuarenta ducados en dineros.

ORDEN	PERSONA	CARGO	SALARIO
21	Covarrubias	Capellán	15.000 mrs
22	Hurtado	Capellán	15.000 mrs
23	Jerónimo López	Oficial de cámara	10.500 mrs
OFICIALES			
24	Juan Ruizmalo	Contador	20.000 mrs
25	Hernando de la Mota	Secretario	30.000 mrs
26	Alonso de Barrionuevo	Receptor	30.000 mrs
27	Mondragón	Secretario	30.000 mrs
28	Licenciado Vázquez	Físico	100.000 mrs
29	Rodrigo de León	Oficial	30.000 mrs
30	Juan de León	Oficial	20.000 mrs
31	Lope de Morales	Veedor	11.000 mrs
32	Licenciado López	Letrado de Granada	6.000 mrs
33	Antón Pez	Procurador de Granada	3.000 mrs
34	Diego Ortiz	Clérigo-religioso	2.000 mrs
35	Juan de Salazar	Solicitador	24.000 mrs
36	Bachiller Salazar	Solicitador	30.000 mrs
37	Yllanes	Solicitador en la Corte	35.000 mrs
38	Íñigo Laínez	Oficial	6.000 mrs
OTROS OFICIALES			
39	Ocalez	Dispensero	8.000 mrs
40	Pedro Daza	Boticario	15.000 mrs
41	Juan	Cirujano	17.000 mrs
42	Soto	Barbero	5.000 mrs
43	Alonso Ortiz	Acemilero mayor	8.000 mrs
44	Francisco	Cocinero	15.000 mrs
45	Hernando de Camino	Veedor de obras	4.000 mrs
46	Albornoz	Oficial	5.000 mrs
47	Hernando de Palda	Sastre	5.000 mrs

ORDEN	PERSONA	CARGO	SALARIO
48	Fea	Calcetero	2.000 mrs
49	Bretes	Guarda de la dehesa	3.000 mrs
50	Encinas	Zapatero	4.000 mrs
51	Pedro de Valdemedras	Sillero	4.000 mrs
REPOSTEROS			
52	Juan Cavallo ⁸⁵	Repostero de plata	12.000 mrs
53	Diego de Vega	Macero	15.000 mrs
54	Lorenzo de Trujillo	Repostero	10.000 mrs
55	Juan de Trujillo	Repostero	10.000 mrs
56	Julian de Olmedo	Repostero	10.000 mrs
57	Juan de Peñalva	Repostero	10.000 mrs
58	Alonso de Espinosa	Botiller	10.000 mrs
59	Lopez	Repostero	10.000 mrs
60	Inés	Cerera	10.000 mrs
61	Jerónimo de Torralva	Repostero	12.000 mrs
62	Rodrigo de Angulo	Repostero	12.000 mrs
63	Juan de Villel	Repostero	12.000 mrs
64	Pedro de Frías	Repostero	12.000 mrs
65	Aguilera	Repostero	12.000 mrs
66	Miguel de Torralva	Repostero	12.000 mrs
67	Camino	Repostero	12.000 mrs
68	Bretes	Repostero	12.000 mrs
69	Jerónimo Rodríguez	Repostero	12.000 mrs
70	Bretes	Repostero	12.000 mrs
TROMPETAS			
71	Paredes	Trompeta	13.000 mrs
72	González de Hinojosa	Trompeta	13.000 mrs
73	Gaspar de Benavente	Trompeta	13.000 mrs

85. En su testamento se le menciona como Juan Caballero.

ORDEN	PERSONA	CARGO	SALARIO
74	Hontañón	Trompeta	13.000 mrs
75	Juan López	Trompeta	13.000 mrs
76	Gregorio de Soto	Trompeta	13.000 mrs
77	Hernando de Aguilera	Trompeta	13.000 mrs
78	Fernando Pez	Trompeta	13.000 mrs
79	Cornejo	Atabalero	3.000 mrs
80	Torderrava	Trompeta	2.000 mrs
81	Juan de Esteras	Trompeta	2.500 mrs
CAZADORES			
82	Juan Cazador	Cazador	20.000 mrs
83	Alonso de Almansa	Cazador	15.000 mrs
84	Juan de Almansa	Cazador	12.000 mrs
85	Martín Doña	Cazador	15.000 mrs
86	Juan Catalán	Cazador	25.000 mrs
87	Pero de Segovia	Cazador	7.000 mrs
88	Antonio de Tavira	Cazador	10.000 mrs
89	Contreras	Cazador	6.000 mrs
90	Diego de Guinea	Cazador	3.000 mrs
91	Villanueva	Cazador	14.000 mrs
92	Antonio	Mozo de caza	3.000 mrs
93	Diego de Montoya	Cazador	3.000 mrs
94	Rederos	Cazador	3.000 mrs
95	Bustillo	Cazador	3.000 mrs
PAJES			
96	Francisco de Gamarra	Paje de copa	6.000 mrs
97	Hurtado	Paje	3.000 mrs
98	Charles de Valera	Paje	3.000 mrs
99	Felipe	Paje de cámara	3.000 mrs
100	Felipe de Gamarra	Paje de cámara	3.000 mrs

ORDEN	PERSONA	CARGO	SALARIO
101	Torres	Paje	3.000 mrs
102	Rodrigo de Ávila	Paje	3.000 mrs
103	Heredia	Paje	3.000 mrs
104	Sazedico	Paje	3.000 mrs
105	Castillo	Paje	3.000 mrs
106	Martín de Andrada	Paje	3.000 mrs
107	Guzmán	Paje	3.000 mrs
108	Salazarico	Paje	3.000 mrs
109	Medranico	Paje	3.000 mrs
110	Cuellar	Paje	3.000 mrs
111	Guzmán de Burgos	Paje	3.000 mrs
112	Donarriquez	Paje	3.000 mrs
113	Medranico de Soria	Paje	3.000 mrs
OTROS OFICIALES			
114	Juan de Torralva	Gallinero	5.000 mrs
115	Hernando de Madrid	Oficial	12.000 mrs
116	Ayala	Oficial	3.000 mrs
117	Peñalba	Mozo brasero	3.000 mrs
118	Juan Montañés	Polvorista	3.000 mrs
119	Sazedo	Caballerizo	4.000 mrs
120		Mozo de caballo	2.500 mrs
121		Mozo de caballo	2.500 mrs
122		Mozo de caballo	2.500 mrs
123		Mozo de espuelas	1.200 mrs
124		Mozo de espuelas	1.200 mrs
125		Mozo de espuelas	1.200 mrs
126		Mozo de espuelas	1.200 mrs
127		Mozo de sala	1.500 mrs
128		Mozo de cocina	1.200 mrs

ORDEN	PERSONA	CARGO	SALARIO
129		Mozo de cocina	1.200 mrs
130		Mozo de plata	2.000 mrs
131		Mozo de plata	2.000 mrs
132	Brihuega	Mozo de capilla	3.000 mrs
133	Vela	Mozo de capilla	3.000 mrs
134	Pero Casado	Guarda de la dehesa	1.000 mrs
135	Juan de Herraminez	Guarda de la dehesa	1.000 mrs
MOZOS DE ESPUELAS			
136	Alixadre	Mozo de espuelas	3.000 mrs
137	San Martín	Mozo de espuelas	3.000 mrs
138	Jiménez	Mozo de espuelas	3.000 mrs
139	Juan de Tafalla	Mozo de espuelas	3.000 mrs
140	Martín de Llarena	Mozo de espuelas	3.000 mrs
141	Martin de Juberias	Mozo de espuelas	3.000 mrs
142	Mateo de Tavira	Mozo de espuelas	3.000 mrs
Hombres de pie			
143	Santurde	Hombre de pie	2.000 mrs
144	Calderón	Hombre de pie	2.000 mrs
145	Juan de Váscos	Hombre de pie	2.000 mrs
146	Pero de Vaides	Hombre de pie	2.000 mrs
147	Juan de Morón	Hombre de pie	2.000 mrs
148	Pero López	Hombre de pie	2.000 mrs

LA TRÍADA DE PODER FEMENINO EN EL PANTEÓN MITOLÓGICO VALOIS (1547-1559)

TRIAD OF FEMININE POWER IN THE VALOIS MYTHOLOGICAL PANTHEON (1547-1559)

AITANA GOICOECHEA BELTRÁN
Universitat Jaume I/Aix-Marseille Université
<https://orcid.org/0000-0003-2288-2895>

Recibido: 03/07/2020 Evaluado: 13/10/2020 Aprobado: 25/03/2021

RESUMEN: Catalina de Médicis, Diana de Poitiers y Margarita de Francia constituyeron las tres piezas esenciales del poder femenino en la Corte del rey Enrique II. No solo formaron parte del programa político-cultural Valois, sino que lo alentaron y reafirmaron permitiendo el uso de sus respectivas imágenes para crear un verdadero panteón divino con el fin de consolidar las pretensiones de la dinastía. Este artículo explora la configuración de la iconografía mitológica cortesana vinculada a estas tres figuras y tiene como objetivo mostrar la génesis, el desarrollo y las personalidades que hicieron posible la construcción de este panteón iconográfico.

Palabras clave: Catalina de Medicis, iconología, Diana de Poitiers, Margarita de Francia, mitología.

ABSTRACT: Catherine of Medici, Diane de Poitiers and Margaret of France constituted the three most evident pieces of power at the court of Henry II of France. They were not just only part of the cultural and

political Valois program, but they were also actively engaged within it, thus permitting the use of their respective images to create a true divine pantheon within which consolidate the pretensions of their dynasty. This paper explores the constitution of the mythological iconography relating to these three figures of power altogether to show its genesis, development and the personalities who made this iconographical pantheon possible.

Keywords: Catherine of Medici, Diane de Poitiers, Margaret of France, Iconography, Mythology.

1. INTRODUCCIÓN

En su estudio sobre el imaginario simbólico y político del rey Francisco I (1494-1547) (LECOQ, 1988) Anne-Marie Lecocq señala al monarca como la figura que presentará la novedad de personificarse a él mismo y a las personalidades de su entorno como verdaderas fuerzas cósmicas y divinidades del Olimpo. De esta manera, el rey comienza un movimiento de hipóstasis artística del que, más tarde, tomará el relevo su propio heredero. De hecho, bajo el reinado de este último los encargos para hacerse retratar como deidades mitológicas adquieren en la Corte de los Valois la forma de una moda casi febril,¹ buscando los hombres ilustres exaltar su imagen pública y política, y las mujeres poner de relieve sus virtudes y aptitudes con estos retratos alegóricos. Así, las personalidades de la Corte comienzan a encarnar los rostros del Olimpo. De todas formas, la retratística mitológica de los Valois no será regular en sus formas y se observa una diferencia de objetivos entre la corte de Francisco I y la de su hijo, Enrique II. Francisco I desea mostrarse al mundo como el protector divino de los artistas, haciendo de su Corte un verdadero Parnaso o refugio para los poetas donde él encarna la figura de Júpiter. Por su parte, Enrique II, toma la imagen de Apolo para mostrarse a sí mismo y a la Corte como la personificación legítima del sueño imperial, sueño no logrado por su padre. En todas las manifestaciones artísticas de su reinado (entradas reales, monumentos, pintura...) puede observarse esta tendencia que subraya el derecho divino y la predestinación dinástica de los Valois, así como la glorificación del reino de Francia como tierra elegida.² Estas diferencias no serán más que el reflejo artístico de diferentes formas de

1. SOLACINI, CLAUDIA: «La Metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico». En: *La rivista di engramma*, Venecia, 2017, 150, pp. 441-456.

2. BALSAMO, JEAN: « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle » En: *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, pp. 307-332.

contemplar el gobierno y que devendrán en los últimos años del reinado de Francisco I en un verdadero conflicto cortesano que configurará un nuevo tablero de personajes de poder en el Panteón recién instaurado de la dinastía Valois. Los círculos artísticos también se dividen entre aquellos que apoyan los convencionalismos artísticos del rey Francisco I³ y aquellos que ven en el círculo del Delfín una oportunidad de prosperar y ofrecer un nuevo espíritu a las artes. Es así como surge en la corte *La Brigade*, el conjunto de literatos y poetas que conformará la nueva poesía del renacimiento francés⁴ y cuyo principal objetivo será la defensa de la singularidad de la lengua francesa. Además, este movimiento configurará la nueva poesía patriótica, ya que divulgará ampliamente el programa político del delfín: la legitimación de la dinastía Valois y la cristalización de la idea de Francia como verdadera dueña de los territorios en conflicto con España. Veremos, por tanto, cómo no solo los poetas se harán eco de tales pretensiones sino cómo, desde muy pronto, el resto de artes seguirán dicha estela tomando como personificaciones de estas ideas a las mujeres más poderosas de la Corte. En el año 1546, el poeta François Habert desata la avalancha de alabanzas líricas a Margarita de Francia quien comienza a ser personificada como la *Pallas* o la *Minerva* de Francia. Su persona encarnará la imagen de una nueva Atenea descendida a la tierra prometida de los Valois para convertirse en la mensajera de una nueva concordia y eruirse como protectora de las artes y las letras. Tendrá veintidós años cuando François Habert le dedique su librito *La nouvelle Pallas*. Poco después, en el mismo año, aparece la *Nouvelle Junon* del mismo autor, dedicado a Catalina de Médicis y, meses después, aparecerá la obra que inicia el nuevo panteón iconográfico de poder femenino de la corte Valois: *Trois nouvelles déesses, Pallas, Junon et Venus*. En esta obra de Habert, Margarita queda asociada a Catalina de Médici y a Diana de Poitiers, quien no aparece encarnando a Venus sino a Diana, la diosa cazadora. En este poema, François Habert despliega el que va a convertirse en nuevo tablero de poder femenino de la corte una vez fallezca Francisco I. Mientras que Pallas y Juno se convierten en las diosas incontestables del Olimpo, Venus –a quien el autor encarna como la duquesa d'Étampes, amante de Francisco I– representa los valores insanos de la lujuria y el desorden (véase apéndice documento 1). Valores que el autor, partidario de la Corte de Enrique II, ve figurados en la del rey Francisco I.⁵ La diosa Diana, simboliza precisamente valores opuestos a la Venus de Habert: la castidad y la reserva. Como veremos en los próximos

3. Se debe remarcar que en 1544, la primera generación de poetas del Renacimiento francés había prácticamente desaparecido. Marot moriría en 1543 y Rabelais unos pocos años más tarde, en 1553.

4. Los máximos representantes de la misma serán: Pierre Ronsard, Joachim du Bellay, Antoine Baïf, Jodelle, La pèruse o Pontus de Tyard. El acta de bautismo del grupo llegará en 1549 con la publicación de *La deffence et illustration de la Langue Française* escrito por Du Bellay.

5. A este respecto, ver BARDON, FRANÇOISE: *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 43, donde se nos explica que la corte de Enrique II se diferenciaba

puntos, las deificaciones de estas tres personalidades de la Corte traspasan el ámbito de la literatura manifestándose en la iconografía pictórica, lo que demuestra que la poesía cortesana de *La Brigade* se filtró rápidamente a otros campos artísticos y, con ella, las ambiciones de la Corona.

2. LA ICONOGRAFÍA DE DIANA DE POITIERS (1500-1566)

Diana de Poitiers ha sido, de entre las tres personalidades que aquí nos ocupan, la figura que más fascinación ha suscitado en la historiografía habiendo sido varios autores los que analizaron su persona en el pasado y presente siglo. No obstante, como ya señala Claudia Solacini en su artículo *La metamorfosi di Diana di Poitiers* (2017), un estudio iconográfico profundo sobre ella es del todo necesario. Existen, de hecho, «pocas imágenes que nos muestren con certeza sus rasgos fisionómicos y falta un estudio puntual y sistemático capaz de aclarar las muchas dudas que circundan su iconografía».⁶ El objetivo de este artículo no es este, empero. En este caso, nos limitaremos a recoger algunas de las imágenes mitológicas de Diana de Poitiers con el fin de entender su sustrato literario y cómo evolucionaron en el dominio de las artes, antes, durante y después del reinado de Enrique II. Una aproximación a estas respuestas nos hará entender, sin duda, mucho más sobre el uso de la imagen de esta figura en relación con la de sus otras dos equivalentes en la esfera de poder de la Corte de Francia. Todos los historiadores concuerdan en que Diana de Poitiers fue la más hábil de las amantes oficiales regias: mantuvo su relación con el rey en la esfera privada y apoyó abiertamente el matrimonio de Enrique con Catalina de Médicis (1533). En 1548, Diana de Poitiers será nombrada duquesa de Valentinois y, en 1553, duquesa de Étampes –arrebátandole este título a la favorita del difunto Francisco I–.

Su puesto en el consejo del rey será incontestable desde la llegada al poder del mismo. Su reserva y seriedad le permitirán zafarse muy rápidamente de la imagen de *Maitresse en titre* y así, socialmente, conseguirá moldear una apariencia que la configure como confidente y consejera última de Enrique II. Su poder durará hasta la muerte del rey en 1559 cuando Catalina de Médicis la destierra de la Corte. Antes del advenimiento al trono de Enrique II no tenemos, como es lógico, ninguna imagen de exaltación de Diana de Poitiers y hasta 1546, año en que François Habert publicará *Les trois nouvelles déeses*, su aparición en la poesía de la época es mínima. Sabemos que su nombre será motivo de burlas y escarnio y, en exiguas ocasiones, poetas del círculo

claramente de la de su padre por su austeridad y su organización alrededor de los principios de la caballería y de la cultura española.

6. SOLACINI, CLAUDIA (2017) p. 441.

de Madame de Pisseleu le dedicarán humillantes versos equiparándola a una Venus lasciva. Con la aparición de la obra de François Habert, las tornas cambian para ella y, lejos de adherirse pasivamente a la iconografía de Diana la cazadora que el poeta ha creado para ella, se ocupa de promoverla a todos los niveles subrayando la *dignitas* de la diosa: su castidad, su lucha contra los vicios y la lujuria. Esta transformación de Diana de Poitiers en Diana-cazadora y su advenimiento triunfal como favorita del rey se percibe perfectamente en las entradas triunfales de Enrique II donde las iniciales o el emblema de la favorita –dos medias lunas entrelazadas, símbolo de la diosa cazadora y, más tarde, emblema de Enrique II– aparecerán a lo largo de todo el recorrido del monarca adornando arcos de triunfo, tapices o columnas de la victoria.⁷ En la figura 1 podemos contemplar un arcón de alrededor del año 1550 en el que aparece representado en grisalla esmaltada de Limoges el *Triunfo de Diana*. En él vemos cómo Venus sale de escena sobre un carro que empujan Cupidos derrotados y, en su lugar, entra Diana sobre un carro precedido por elegantes ciervos.



Figura 1. Pierre Reymond. *El triunfo de Diana*, circa 1550, Taft Museum of Art

7. SCÈVE, MAURICE; *The Entry of Henry II into Lyon, September 1548*, Medieval and Renaissance texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997. La versión digitalizada la encontramos en The Internet Archive.



Figura 2. Alegoría de Diana en medalla de 1548

Asimismo, del año 1548 –año en que Diana de Poitiers es nombrada Duquesa de Valentinois– data la medalla en la figura 2 en que la diosa de la caza triunfa sobre Cupido. A su alrededor se lee el *motto*: OMNIUM VICTOREM VICI. Según Henry Zerner, «esta alegoría no debería leerse como un triunfo de Diana sobre el amor lascivo, sino más bien como el amor sometido al servicio de Diana». ⁸ Puede añadirse que esta imagen es un verdadero alegato público del triunfo de la duquesa de Valentinois sobre Madame de Pisseleu, la Venus de François Habert. Durante el reinado de Enrique II (1547-1559), la imagen de Diana de Poitiers como Diana-cazadora, ya es un hecho incontestable y así lo demuestra la célebre decoración de la Salle de Bal de Fontainebleau (circa 1550), en la que Enrique II encargará una serie de frescos con temática de caza donde la imagen de la diosa Diana desempeñará el papel central. Varios de los mejores artistas y pintores de la Corte, como Clouet o Primaticcio, elaborarán costosos lienzos para seguir promoviendo la imagen divina de la amante del rey, como podemos observar en las figuras 3 y 4, donde Diana de Poitiers es representada con

8. ZERNER, HENRY: «Diane de Poitiers: maîtresse de son image?» En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, p.342.

los atributos de la diosa. La divisa creada por Claude Paradin para Diana de Poitiers en la figura 5 también utilizará uno de los atributos de la diosa de la caza como eje central: una flecha que surge ascendente de una tumba. El poeta Joachim du Bellay (1522-1560), uno de los máximos exponentes de *La Brigade*, utiliza en su soneto 158, una metáfora equiparando la poesía que desea ofrecer al rey Enrique II a un palacio.⁹ Los ornamentos del palacio serán los ancestros y la familia cercana del rey, así como las imágenes de la diosa Diana. De este modo, observamos cómo los atributos de la diosa se trenzan con aquellos que conforman los de la dinastía Valois (véase apéndice poético, documento 2).



Figura 3. François Clouet, *Baño de Diana*, 1558. Musée des Beaux Arts de Rouen

9. LANDERS, ELISABETH (2011), pp. 252-253.



Figura 4. Francesco Primaticcio, *Diana de Potiers como Diana cazadora*, 1556, Chateau de Chenonceau

El poema mencionado no es más que un ejemplo para poder entender en qué medida la identificación de Diana de Poitiers con la diosa de la caza se manifiesta en creaciones literarias y artísticas como se observa en la figura 6. Françoise Bardon sugiere que «la apropiación hasta la metamorfosis de una divinidad antigua por una personalidad histórica, tal y como se observa en la duquesa de Valentinois, es un fenómeno único.»¹⁰

10. BARDON, FRANÇOISE (1963).

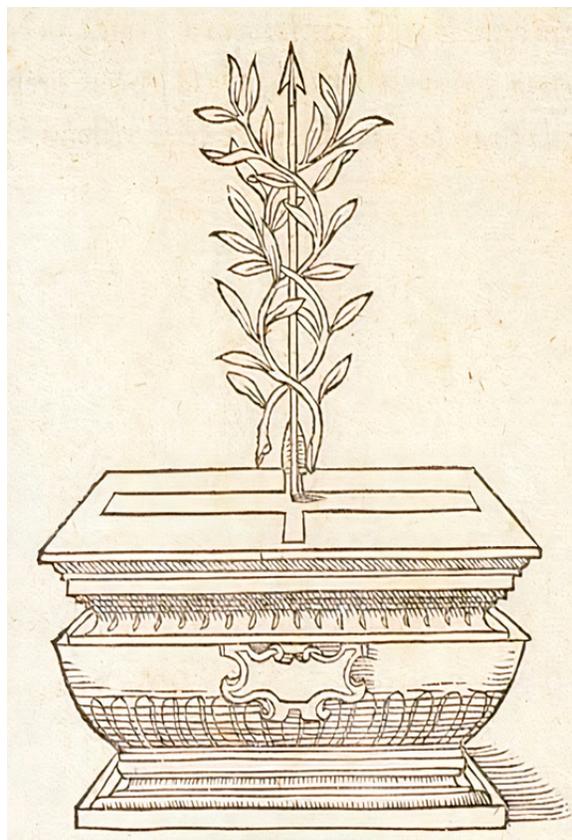


Figura 5. Claude Paradin *Divisa de Diana de Poitiers* en *Devises Heroïques*, circa 1551

Si bien el uso y apropiación de iconografía mitológica no fue exclusividad de Diana de Poitiers –como veremos más adelante–, no por ello podemos dejar de dar la razón a Françoise Bardon en que el empleo propagandístico que la duquesa de Valentinois hizo de su imagen puede considerarse un fenómeno particular, puesto que las otras damas ilustres que trataremos más adelante no emplearon sus imágenes respectivas de forma tan desmesurada, pese a que su importancia en la Corte fuera de igual o más peso que la de Diana de Poitiers. En 1559, el rey Enrique II sufrirá un tremendo accidente que lo llevará a la muerte mientras participa en una justa durante las bodas de su hija y de su hermana respectivamente. Diana de Poitiers quedará –como anteriormente Madame de Pisseleu– obligada a dejar la Corte.¹¹ Observamos ahora, por tanto, un decrecimiento palpable en su iconografía mitológica.

11. A este respecto, un estudio interesante es: FOLLIOU, S.: “Casting a rival into the shade. Catherine de Medici and Diane de Poitiers”, En: *The Art Journal*, 48, 1989, pp. 138-143.

Una reducción que, no obstante, no concluye en su desaparición completa de la esfera artística. Un ejemplo interesante es el que nos ofrece Claudia Solacini (2017) sobre el fresco de *La liga* del Chateau de Tanlay (circa 1560). Se sabe que este fresco fue encargado por François d'Andelot de Coligny (1521-1569) alrededor del 1560 para mostrar una importante reunión creada por la Liga Protestante en esa misma sala. En ella, eminentes personalidades de la Corte se muestran como personajes mitológicos personificando a la facción católica en oposición a la facción protestante.



Figura 6. Benvenuto Cellini, *Estatua de Diana cazadora*, circa 1555, Chateau d'Anet



Figuras 7 y 8. *Fresco de La liga* en Chateau Tanlay, circa 1560/ *Diana de Poitiers como alegoría de la Paz*, Musée Granet, Aix en Provence



Figura 9. François Limousin, *Esmalte de Diana de Poitiers*, circa 1600, British Museum

André Miquel¹² realiza una interpretación de las figuras mitológicas de la Corte basándose en la poesía de Ronsard, nuevamente un miembro de *La Brigade*. Según él, Diana de Poitiers estaría representada, en este caso, como Venus y no como la diosa de la caza. Esta hipótesis, como indica Claudia Solacini (2017) se sustentaría en el parecido entre la figura de Venus y la del lienzo conservado en el Museo Granet en Aix-en-Provence que representa a Diana de Poitiers como *Alegoría de la Paz* (figuras 7 y 8). Si esta interpretación es cierta, Diana de Poitiers sufre, en este caso, un cambio iconográfico forzoso en el que la amante del rey incita a Marte a intervenir en la disputa religiosa personificando, además, los pecados «papistas» de la impudicia, la lascivia o la deshonestidad. En resumen, la antítesis de la diosa Diana. A pesar de este ejemplo, la iconografía de Diana de Poitiers como Diana-cazadora trasciende el siglo XVI y, de esta guisa, podemos contemplarla en el

12. MIQUEL, ANDRÉ, *Ronsard, la trompette et la lyre* (Exposición celebrada en Galerie Mansart, du 12 juin au 14 septembre 1985, Paris).

esmalte del British Museum de la figura 9. Este esmalte, atribuido a François Limousin y realizado alrededor del año 1600, muestra a Diana de Poitiers sobre un fondo de temática de caza, montada en un carro tirado por leones y en lo alto del diseño, el nombre DIANE con el emblema de la duquesa de Valentinois. Este esmalte pudo haberse realizado inspirándose en un retrato mitológico más antiguo de la amante del rey y demuestra que pese a la desaparición de Diana de Poitiers, su figura –ligada a la de la diosa Diana– siguió causando fascinación años después de su muerte. La prueba concluyente es que, a partir del siglo XVII, todas las favoritas de los reyes subsiguientes tomarán la imagen de la diosa de la caza para mostrar al mundo la unión simbólica con el dios Apolo, es decir, la unión con el rey de Francia.

3. ICONOGRAFÍA DE CATALINA DE MÉDICIS (1519-1589)

Se puede aseverar que la imagen de Catalina de Médicis personificando una deidad mitológica posee tres fases. La primera pertenece a su época como delfina de Francia, desde sus esponsales con Enrique de Orleans en 1533 hasta la ascensión al trono de este en 1547, momento en el que ella misma se convertirá en reina de Francia. La segunda fase ocupará el tiempo de reinado del rey Enrique II (1547-1559) y la tercera fase ocupará las fechas desde la subida al trono de su hijo Francisco II (1559) hasta su propia muerte en 1589. Si observamos y comparamos las primeras apariciones de Catalina de Médicis en la poesía de *La Brigade* con la evolución de la iconografía mitológica de sus retratos, enseguida percibimos en qué medida estos reflejan la evolución política y personal de esta figura. Al igual que en el caso de Diana de Poitiers, la primera clave que se nos otorga sobre la equivalencia de Catalina de Médicis con un personaje mitológico nos lo dará François Habert en 1545 cuando dedica a la delfina su librito *La nouvelle Junon*. En efecto, la figura del Olimpo elegida para personificar las cualidades de la esposa de un rey no podía ser otra que Juno, cuyas virtudes iban desde la castidad, la modestia, la lealtad hasta, la más importante de todas, la fidelidad.

En el libro de François Habert somos testigos del descenso de la nueva Juno a la Corte de Francia, donde esta luchará con fiereza contra la herejía y la ignorancia al lado de la Iglesia católica y de su cónyuge, el rey. Justo es añadir que su imagen en la poesía de *La Brigade* irá oscilando, en sus primeros años de reinado, de Juno a Cibeles y viceversa, siendo la madre de todos los dioses otro modelo recurrente de inmortalizarla en la literatura de la época. Como hemos visto, los poetas de *La Brigade* fueron esenciales para la configuración de la iconografía tanto de Diana de Poitiers como de Catalina de Médicis. He aquí algunos ejemplos de esta poesía áulica referente a la delfina, más

tarde reina de Francia. En su *Hymne du tres chestien roy de France Henry II, 1555*, así como en su oda 15 dedicada a la reina, Pierre Ronsard, el más afa-
mado de los poetas de la Corte, nos muestra a una Catalina de Médicis reves-
tida con las virtudes de Juno (véase apéndice, documentos 3 y 4).

El soneto se centra en lanzar interrogantes al rey Enrique II poniendo de relieve los personajes mitológicos/históricos que lo acompañan en su Corte. Es interesante observar la animadversión que se refleja hacia la favorita del rey, Diana de Poitiers, por la que Ronsard sufría una gran antipatía. La fer-
tilidad de Catalina, así como su modestia son remarcados como atributos divinos vinculados a la diosa. No es el objetivo del presente estudio hacer un análisis pormenorizado de la poesía de *La Brigade*, pero sí el ejemplificar al-
gunos de los casos en los que las figuras históricas que nos atañen aparecen en ella para entender cómo las imágenes de la poesía cortesana se filtraron en las creaciones artísticas de la época.¹³ Juno será el alter ego de Catalina de Médicis en su primera etapa como delfina y como reina aunque debe señalarse que la reina no será fiel a su papel de Juno como sí lo fue Diana de Poitiers a su papel de Diana-cazadora. Puede observarse cómo en una primera etapa –como delfina y, más tarde, reina– Catalina se someterá de forma activa a la imagen de Juno que los poetas han creado para ella.

Una prueba de esto es, sin duda, su propia divisa: el arco iris de la diosa mensajera de Juno. Como en el caso de las medias lunas de Diana de Poitiers, el arco iris de la reina será inherente a todas las manifestaciones artísticas en que ella participe. Podemos contemplarlo en un trabajo cerámico del Museo del Renacimiento en el Chateau d'Ecouen en la figura 10 y en el libro de *Devises heroïques* de Claude Paradin (1557) en la figura 11. A este respecto también es interesante señalar dos interesantes esmaltes de Léonard Limousin, máximo exponente de la escuela de Limoges.¹⁴ Dada la popularidad de la poesía de *La Brigade* por estas fechas y su insistencia en la forja de una imagen de Catalina unida a las *virtutes* de Juno o de la fértil Cibeles podemos atrevernos a arrojar la posibilidad de que muestren retratos alegóricos de la reina (figuras 12 y 13). El primer esmalte nos mostrará a la diosa Cibeles sobre un carro tirado por leones, con la espiga de trigo como su atributo y uno de sus pies asentado sobre un orbe.

13. Es muy interesante observar que en, el considerado por muchos investigadores como el primer intento de poema nacionalista del Renacimiento francés, *La Musagnoemachie* de Du Bellay, Catalina es citada con su propio nombre junto con Margarita, Enrique II y Francisco I. Los cuatro son representados como los primeros en tomar las armas contra el monstruo de la ignorancia que amenaza Francia. En la segunda parte del poema, serán los equivalentes divinos de los mismos quienes lucharán contra él y, en último lugar, lo harán los poetas de *La Brigade*.

14. Artista que alrededor del 1550 –época en que los poetas de *La Brigade* publicaban prolijos poemas dedicados a las figuras que nos atañen– creará varias obras de carácter mitológico con retratos individualizados de damas de la Corte.

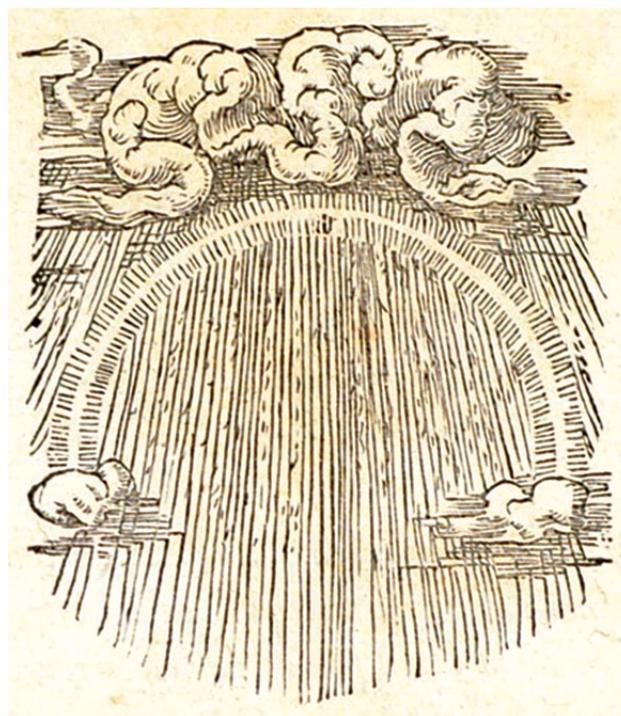


Figura 10/11. *Divisa de la reina Catalina de Médici en Chateau d'Ecouen y en el libro de Dévisesheroïques, Claude Paradin*



Figuras 12/13 Léonard Limousin, *Esmaltes de la diosa Cibeles y de la diosa Juno*,
circa 1550, en Waddesdon Manor, Londres

El segundo esmalte nos muestra una Juno sobre un carro tirado por pavos reales, animal-atributo de la diosa. El formato de ambos esmaltes es ovalado y la figura femenina que da forma a ambas diosas es, aunque muy esquemática, prácticamente la misma. La profusión de poemas dedicados a Catalina de Médicis vistiéndola bajo la forma de Juno o de Cibeles pueden llevar a pensar que estos dos esmaltes pudieron haber sido dos retratos alegóricos de la misma. Estas manifestaciones de pequeño tamaño eran muy valorados en la Corte Valois por su fácil portabilidad, no olvidemos que se trataba de una corte itinerante y que su permanencia en el Louvre todavía tardará unos años en llegar. Es cierto que la semblanza con la reina es esquemática, aunque el parecido fiel no es, en la época, la única prueba de que alguien pueda ser el retratado. En el Renacimiento, a menudo los pintores priman la belleza ideal de la forma femenina por encima del parecido, ya que lo que buscan era la idea moral o la virtud que encarna la figura vinculada al retrato.¹⁵ La idealización de la retratada la inmortaliza como una mujer ejemplar. De hecho, Catalina comisionó durante su vida varios retratos que la idealizaban siguiendo este argumento.¹⁶ A la muerte del rey Enrique II en 1559, Catalina de Médicis comenzará su andadura de forma autónoma para crear una nueva iconografía propia en la que se despegará, gradualmente, de la imagen idealizada de los poetas. Si hasta entonces había simbolizado el parangón de la fertilidad y la modestia regia bajo la forma de una Juno o una Cibeles, diosas de la fecundidad y de la abundancia, ahora vinculará su imagen a la de una figura histórica: Artemisa de Halicarnaso.¹⁷

Es interesante vislumbrar el paralelismo entre Diana de Poitiers y Catalina de Médicis pasando ambas de acatar las personificaciones creadas por la poesía áulica a separarse de ellas o hacerlas evolucionar de forma autónoma más adelante. Tras la muerte del rey, la imagen de Juno o de Cibeles no le resulta tan útil, puesto que Catalina ya no necesita demostrar su fecundidad o su fidelidad aunque, como veremos más adelante, no renunciará por entero a esta imagen. En este caso, el impulso de la imagen de Artemisa de Halicarnaso obedecerá a cuestiones eminentemente políticas. La imagen de una reina viuda que se hace, valientemente, con las riendas del gobierno encajará perfectamente con su proceder a partir de ahora. Así la vemos en una alegoría idealizada en un tapiz diseñado por Antoine Caron en 1562 donde la reina Artemisa reparte el botín tras la guerra (figura 14). La reputación

15. BEGUIN, S., GUILLAUME, J., ROY, A.: *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

16. Algunos autores han querido ver en la Penélope de la galerie D'Ulysse en Fontainebleau, un retrato alegórico de Catalina de Médicis esperando al rey. Se sustentan en varios argumentos circunstanciales aunque el parecido con la retratada debía de ser mínimo.

17. Para un estudio más detallado sobre el uso iconográfico de Artemisia de Halicarnaso, ver: FOLLIOU, S.: "Artemisia Conquers Rhodes. Problems in the Representation of Female Heroics in the Age of Catherine of Medici". En: *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy*, New York, 2015, pp: 85-102.

de reina-viuda y madre de reyes, devota y afectuosa es la imagen política que Catalina de Médicis quiere dar a su pueblo en la década de los sesenta del siglo XVI. A partir de ahora, la política de Catalina y de sus hijos será la de reunificar un país dividido por las guerras religiosas y hacerlo bajo el halo protector de los Valois, mostrándose ella misma como garante de la dinastía.

La representación que empleará a partir de ahora sigue siendo la de la amante madre protectora que diseñaron los poetas de *La Brigade*¹⁸ pero infundiéndole una bravura y una lealtad fiera de la que carecía previamente, puesto que ahora es una madre/viuda que debe velar por los derechos de sus hijos. De hecho, la última representación de la reina como Juno permite traslucir este cambio del que hablamos. Se trata de nuevo de un esmalte de 1573 de la escuela de Limoges. En él, una Catalina/Juno muestra un retrato más naturalista y maduro presentándose junto a su hijo Carlos IX, representado como Marte. En este doble retrato mitológico se perciben estas ideas de maternidad y pervivencia del linaje (figura 15).¹⁹



Figura 14. *Alegoría de Diana de Halicarnaso*, Antoine Caron

18. Debe señalarse que por las fechas en que Catalina de Médicis fue regente de Francia *La Brigade* ya había cambiado su nombre a *La Pléiade*, como es más conocido el grupo poético en la actualidad. Se mantiene el nombre inicial en el artículo en un intento por no confundir al lector.

19. Obsérvese el parecido entre el retrato de Catalina de Médici como Juno y el esmalte de Juno de Léonard Limousin. Se podría aseverar que el segundo fue la fuente directa para el primero por sus similitudes formales. Observar también en el primero el arco iris, símbolo de Catalina de Médicis.



Figura 15. Léonard Limousin, *Esmaltes de Carlos IX como Marte y Catalina de Médicis como Juno*. Circa 1570, Paul Getty Museum

4. ICONOGRAFÍA DE MARGARITA DE FRANCIA, DUQUESA DE BERRY (1523-1574)

Margarita de Francia, hija del rey Francisco I y única hermana de Enrique II²⁰ es una de las figuras más fascinantes de la Corte Valois entre 1547 y 1559. Ostentó un poder enorme como única hermana del rey Enrique II y cuñada de Catalina de Médicis y se sabe que poetas y artistas se disputaron su favor como la más eficaz de las intermediarias entre estos y la cúpula regia. Esto es evidente en la poesía del grupo literario *La Brigade* cuando observamos el sinnúmero de poemas dedicados a la hermana del rey. En casos como en Du Bellay, la poesía dedicada a Margarita o en la que ella tenía un papel importante como figura alegórica es numerosa y ha sido debidamente estudiada por investigadores literarios como Rosanna Gorris, Elisabeth Landers o Joanna Weinberg. Es evidente que no se puede hablar de la influencia de Margarita de Francia sin evocar sus acciones en pos de los poetas e intelectuales, no obstante, nos falta conocer su papel como mecenas en las llamadas artes menores, así como su presencia en la retratística Valois o la configuración de su imagen mitológica como la Minerva de Francia. La historiografía es demasiado parca en detalles para que entendamos suficientemente su papel en el Renacimiento francés y, aun así, en ella siempre se remarca la gran importancia de esta figura histórica.²¹

Lo que podemos aseverar es que durante la década en que Enrique II gobernó Francia, los poetas y artistas se referirán a su hermana como la *Pallas* o la *Minerva de Francia*, la protectora de las artes y de la sabiduría.²² Si bien esta designación no comenzó con Margarita de Francia, sino con su homónima Margarita de Angulema, hermana de Francisco I, Margarita de Angulema fue igualmente conocida por su protección hacia artistas y literatos de la Corte de su hermano y, sobre todo, por su propia afición a la escritura. Realizó innumerables aportes a la poesía y al final de su vida, ya como reina de Navarra, escribió *El Heptamerón* o *Los cuentos de la reina de Navarra*. La llamaban la Minerva de Francia, aunque, curiosamente, no de forma tan prolija como a su sobrina quien, a la muerte de la reina de Navarra, recibirá oficialmente este título en la Corte. Como remarcamos más adelante, la presencia de Margarita como *Pallas* o *Minerva* es tremendamente

20. El rey Francisco I tuvo siete hijos de los que solo sobrevivieron dos: Enrique de Orleans y Margarita.

21. Las dos únicas biografías sobre Margarita de Francia son: PEYRE, ROGER: *Une princesse de la Renaissance: Marguerite de France, duchesse de Berry, duchesse de Savoie*. Ed. Hachette Livre BnF, Paris, 1902 y STEPHENS, WINNIFRED: *Margaret of France, duchess of Savoy, 1523-74*, Bodley Head, London, 1912. Versión digitalizada en The Internet Archive.

22. Esto ocurrió tanto en su etapa en la Corte de París como en la época que pasó como duquesa de Berry donde artistas e intelectuales mantuvieron sobre ella este aura de protectora de artistas e intelectuales.

recurrente en la poesía de la época, apareciendo su nombre, en ocasiones, más que el del rey o el de la reina.

Como veremos a continuación, su imagen como *Pallas* o *Minerva* también se transferirá a la pintura y Margarita parece acogerla con el mismo agrado con que Diana de Poitiers o Catalina de Médicis adoptaron sus respectivas personificaciones como las diosas Diana y Juno respectivamente. Al igual que estas, Margarita también tomará como emblema y como *motto* un atributo vinculado a una de las virtudes de su alter ego –la sabiduría, en este caso–. Sin embargo y, como se explica más adelante, a diferencia de las dos figuras anteriores con las que Margarita compartirá la influencia y el poder cortesano su iconografía mitológica en Francia no sobrevivirá a la muerte de su hermano, el rey. Pero antes de referirnos a este hecho, debemos centrarnos en el inicio de su imagen como Minerva y su representación en las artes con algunos ejemplos.

Como ya sabemos, la primera referencia que tenemos de Margarita como la diosa de la sabiduría aparece en 1545 cuando François Habert le dedica su librito *La nouvelle Pallas*. Durante el mismo año, el mismo autor dedicará a la delfina, Catalina de Médicis, un librito titulado *La nouvelle Junon* en cuya epístola del principio agradece a la nueva Pallas que sea la intermediaria entre el poeta y la esposa del Delfín. En 1546, *Les trois nouvelles déesses* afianzará la imagen de las tres damas como las tres nuevas diosas: Pallas, Diana y Juno. Es interesante explicar que François Habert evoca la imagen de un verdadero descendimiento desde el Olimpo hasta la corte francesa –manifestándose esta como el nuevo hogar de los dioses– para que estas diosas desvelen ese pasado por el que Francia es la heredera de Troya y, por tanto, bienamada de los dioses.²³ Pierre Ronsard también dedicará grandes odas a la nueva Minerva a partir de la ascensión al trono de Enrique II. Podemos poner el ejemplo del *Hymne du tres chrestien roy de France...* (1550) que recuerda al rey que su única hermana es una Minerva instruida en todas las virtudes y que lucha con su escudo contra los ignorantes (véase apéndice, documento 5).

La referencia a la Gorgona que adorna el escudo de Pallas se refleja en el emblema de Margarita realizado por Battista Pittoni²⁴ en la figura 15. En una de sus Odas, Ronsard vuelve a describir perfectamente la imagen de una Margarita-Pallas surgiendo de la cabeza de Francisco I perfectamente armada y adulta, presta a luchar contra el monstruo de la ignorancia (véase

23. La poesía nacionalista que propugna este pasado pseudomitológico es una constante que se puede encontrar en Ronsard (*La Franciade*), en los textos y poemas de Gabriel Syméoni y en el resto de literatos de la corte de Enrique II. A este respecto véase: GRAHAM, Victor: «Gabriel Symeoni et le rêve impérial des rois de France». En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie*, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai, 1978, pp. 299-309.

24. Emblema que puede encontrarse en el *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri* (1602) de Battista Pittoni.

apéndice, documento 6). Diversos estudiosos coinciden en que el libro de sonetos de Du Bellay titulado *L'Olive* (1549) fue dedicado enteramente a Margarita. En él, también observamos el uso continuado de la alegoría de Pallas y Minerva para referirse abiertamente a la hermana del rey. Además, el título del librito es ilustrativo, pues hace referencia a la divisa de Margarita de Francia:²⁵ “Una rama de olivo abrazado por dos serpientes significando así que todas las cosas están regidas por la sabiduría y la inteligencia”. El *motto* de la divisa es: *Rerum Sapientia custos*. En varios de sus sonetos, Du Bellay asociará la rama de olivo con Pallas y, esta con Margarita (figura 16).

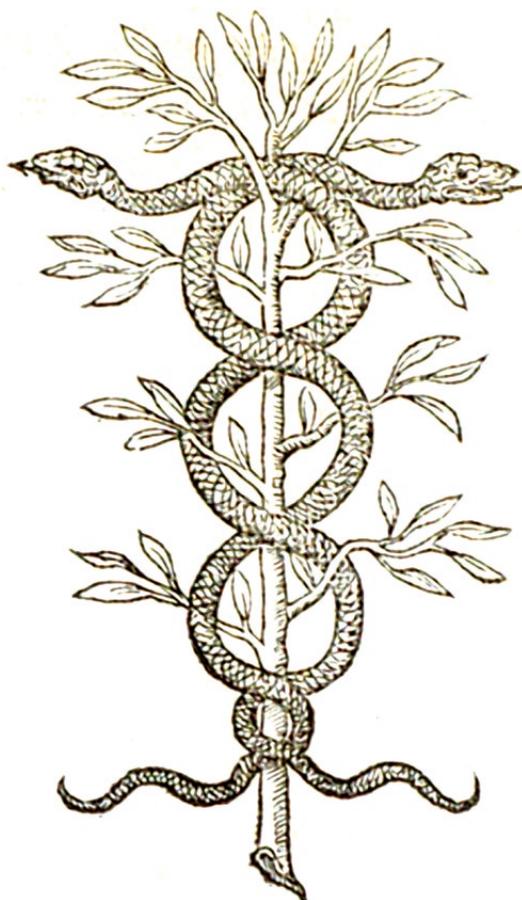


Figura 16. *Divisa de Margarita de Francia* en *Devises Heroïques* de Claude Paradin, circa 1551

25. BÉNÉ, CHARLES: «Marguerite de France et l'oeuvre de Du Bellay», En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie*, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai, 1978, pp. 223-241. La divisa de la princesa aparecerá en el libro de emblemas de Claude Paradin “*Devises heroïques*” en 1547.

Etienne Jodelle, en su soneto dedicado a Margarita en 1556 también se refiere a ella como la Pallas de Francia (véase apéndice, documento 7). Como ya hemos observado, hay variados ejemplos en la poesía de *La Brigade* donde se diviniza la figura de Margarita y, de hecho, se está de acuerdo en que durante el reinado de Enrique II, ni Diana de Poitiers ni Catalina de Médicis recibieron el mismo número de poemas ni el mismo celo en sus elogios que la hermana del rey. Por supuesto debe asumirse que los poetas encontraban en Margarita una herramienta para medrar en la Corte pero lo interesante es observar cómo esta persistencia –de la que solo hemos mostrado unos pocos ejemplos de los representantes más célebres de *La Brigade*– se refleja en la imagen iconográfica de Margarita en el arte.

Debe indicarse que esta es una mera aproximación y que un estudio más riguroso y extenso deberá llevarse a cabo próximamente para mostrar todos los ejemplos. En las figuras 17 y 18, podemos contemplar dos esmaltes: en el primero nos encontramos con un esmalte de cierto naturalismo de alrededor de 1555, conservado en la Wallace Collection de Londres, y que ha sido debidamente analizado por Suzanne Higgot e Isabelle Biron (2004). En él, se nos muestra a una Margarita ataviada con los atributos propios de la diosa Minerva tal y como nos la presentaba Pierre Ronsard o Joachim du Bellay. En el segundo podemos observar un esmalte de la escuela de Limoges, probablemente del taller de Léonard Limousin que nos vuelve a mostrar un retrato alegórico de alrededor de la década de 1550 y que nos presenta, en este caso, una imagen un tanto idealizada de Minerva con los mismos atributos que observábamos en el anterior. Estos son dos ejemplos de la época en que, como habíamos mencionado, la imagen poética de Margarita de Francia se transfiere físicamente a un medio artístico.

Ambos esmaltes son enteramente distintos en su estilo y composición y, sin embargo, podemos observar en ellos no solo las semejanzas en cuanto a los elementos que conforman la imagen de la diosa Minerva, sino también ciertas similitudes en los rasgos físicos del rostro de la retratada. Desgraciadamente, la falta de fuentes escritas sobre ambas obras no permite aseverar con certeza que el segundo caso retrate a Margarita de Francia, pero debido a la popularidad de las obras de Du Bellay y Ronsard, la semejanza entre ambos esmaltes y asimismo el parecido entre el rostro de las dos figuras femeninas nos hace pensar que se trata de dos retratos –uno más naturalista que el otro– de una misma persona. Como dijimos anteriormente, la personificación de Margarita de Francia como la nueva Minerva dejará de ser tan recurrente a partir de 1559. En este año, Enrique II morirá durante un terrible accidente en una justa en honor de la boda de Margarita con Emanuel Filiberto, duque de Savoya.²⁶

26. Emanuel Filiberto, duque de Saboya, fue gobernador de los Países Bajos de 1555 a 1559 y fue comandante del ejército imperial de Felipe II durante la batalla de San Quintín, 10 de agosto de 1557. Con esta victoria y tras la Paz de Cateau-Cambrésis consiguió que Francia le restaurase su ducado, ocupado desde 1536.



Figura 17/18. Jehan de Court, *Esmalte de Margarita de Francia como Pallas*, Wallace Collection y *Esmalte de Pallas*, Limoges, Léonard Limousin. Ambos de circa 1555

Tras este terrible suceso, Margarita dejará Francia para ir a dirigir el territorio de su marido y, a partir de este momento, su imagen como Pallas parece ser olvidada, desapareciendo de la iconografía de la época. Debe explicarse que la boda de Margarita con el duque de Savoya fue parte del pago que el rey Enrique II debió costear tras su derrota en la batalla de San Quintín (1557). La reincorporación de parte del territorio, previamente conquistado por Francia, en Italia minó terriblemente las pretensiones expansionistas de la primera. Así se explica que estos esponsales se contemplaran como una verdadera humillación y fueron muchos los poetas que los tildaron de «verdadero rapto de una princesa francesa». La desaparición del panteón de poder femenino creado durante la década previa comenzó a desmoronarse poco después de la muerte de Enrique II y la primera figura en caer de él será Margarita de Francia. No es una suposición aventurada decir que, probablemente, esta sea la causa del oscurecimiento de su figura en el imaginario historiográfico posterior.

5. CONCLUSIONES

El programa cultural y político del rey Francisco I redoblará sus esfuerzos durante las rivalidades por el Imperio entre los Valois y los Habsburgo. La muerte de Maximiliano I y la elección de su nieto Carlos V como emperador el 28 de junio de 1519 frustrará las campañas francesas. Una década más tarde, Enrique II reemprenderá negociaciones para apoyar su propia candidatura. En este contexto, el nuevo rey de Francia, consciente de su inferioridad económica con respecto a España emprende otra táctica para promoverse. Esta táctica supone un imparable fomento de la «propaganda» regia francesa que ensalza el galicanismo y la idea inveterada de que la monarquía francesa descende directamente de la antigua Troya, de Clovis y de Carlomagno.²⁷ De esta forma, las pretensiones expansionistas del rey en el noroeste de Francia, Alemania y el norte de Italia obtienen una base fundamentada en el supuesto origen mitológico de Francia. Esto provoca una enorme profusión de creación literaria y artística con el fin de apoyar las ambiciones políticas de Enrique II.

No solo los poetas de *La Brigade* se embarcan en esta aventura de vanagloria patriótica, sino también autores como Gabriele Syméoni o pintores y artistas de toda índole. Este supuesto origen troyano de Francia y los propósitos expansionistas del rey provocan un aluvión de imágenes mitológicas en variados formatos con una clara intención política: legitimar la presencia

27. GRAHAM, VICTOR (1978) p. 301.

francesa en el norte de Italia. En este contexto, el arte se aplicará para sustentar este entramado iconográfico de poder donde el rey y su círculo inmediato darán rostro a divinidades de la mitología clásica que, en un plano alegórico, descenderán del Olimpo para asistir a sus súbditos franceses en la lucha contra la herejía, la ignorancia y a favor de la unidad y la grandeza de Francia. El rey Enrique II seguirá esta trayectoria ya emprendida por su propio padre, pero alcanzando cotas insuperables. No solo su círculo masculino más cercano tendrá un papel en esta divulgación de retratos mitológicos, sino también sus más allegadas figuras femeninas.

Entre todas ellas, las más importantes serán su esposa, su amante y su única hermana, que tendrán un protagonismo incomparable en este fenómeno. Diana de Poitiers, Catalina de Médicis y Margarita de Francia no solo adoptan de buen grado esta imagen de mujeres fuertes y divinizadas que encarnan las diosas Diana, Juno y Minerva sino que además se apropian de ellas haciendo de sus atributos sus propios emblemas y divisas personales. Además, las virtudes cristianas (modestia, castidad, fidelidad, sabiduría) vinculadas a la imagen alegórica de estas diosas paganas las harán aparecer públicamente como mujeres ejemplares o arquetipos de conducta. Estas mujeres del círculo íntimo del rey Enrique II provocarán con estos retratos que el mismo monarca sea contemplado doblemente como un ser divino y una figura con la que el pueblo empatiza a través de sus mujeres de confianza. Por tanto, podemos observar estos retratos mitológicos femeninos no como un mero divertimento cortesano sino como un medio para consolidar una dinastía y sus pretensiones territoriales.

La paulatina desaparición de esta retratística mitológica concuerda en tiempo con la derrota de San Quintín (1557) y con sus consecuencias; esto es la pérdida de territorios en Italia septentrional. La necesidad de proseguir con arengas patrióticas que legitimen una presencia francesa en la península Itálica dejará de tener lugar. Además, la derrota de San Quintín se saldará con las dobles bodas reales entre Isabel de Valois y Felipe II, rey de España y entre Margarita de Francia y Emanuel Filiberto, duque de Savoya -con la subsecuente pero gradual devolución de los territorios previamente ocupados por Francia-. Es en este momento cuando los retratos de Margarita de Francia como Minerva desaparecen; a causa probablemente de su marcha a los territorios de su marido. Aunque no deberíamos descartar, a este respecto, cierta animosidad contra una princesa francesa casada con un antiguo enemigo. Esta fecha también provocará cambios en la iconografía de Catalina de Médicis y de Diana de Poitiers.

La primera, ahora convertida en reina-viuda y madre del delfín, experimenta cierto «empoderamiento» haciéndose dueña de su propia imagen, produciéndose así la elección personal de una figura histórica que encaje con sus objetivos, esta es: Artemisa de Halicarnaso, relegando la antigua imagen

mitológica de Juno a objetivos exclusivamente legitimarios. Para Diana de Poitiers, la fecha de 1557, marcará el principio de su propio fin en la Corte. Una vez fallecido el rey Enrique II se verá obligada a abandonarla y, en este momento su imagen como Diana-cazadora se desvanece. No solo Catalina de Médicis se encargará de ocultar y destruir muchas de sus imágenes, sino que también desaparecerá de los talleres artísticos durante varias décadas. Su representación será modificada y vilipendiada en ámbitos protestantes como amante del anterior rey –durante las guerras de religión– y no será hasta bien entrado el siguiente siglo cuando volveremos a ver una imagen que la represente como la diosa Diana.

En siglos posteriores, las amantes de los reyes franceses continuarán su legado utilizando esta deificación como autorepresentación artística. En conclusión, esta tríada de mujeres fuertes e influyentes configuró un verdadero espacio de poder para que literatos y artistas vinculados a la Corte consiguieran medrar y hacer realidad sus aspiraciones artísticas. Sus imágenes, presentes en la poesía de la época, se filtraron de un ámbito artístico a otro para completar la estrategia política de la monarquía francesa. Su imagen como las tres diosas más importantes del Panteón Valois durante el reinado de Enrique II es incontestable y como tales, sus objetivos para consolidar su estirpe o ampliar su reino se vieron favorecidos hasta la fatídica fecha de la derrota de San Quintín. Este acontecimiento supuso el desmoronamiento del Olimpo femenino de los Valois.

BIBLIOGRAFÍA

- BARDON FRANÇOISE: *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.
- BALSAMO, JEAN: «Le prince et les arts en France au XVI^e siècle» En: *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, pp. 307-332.
- BARNAVI, ELIE: «Mythes et réalité historique: le cas de la loi salique» En: *Histoire, économie et société*, 3 année, n° 3, 1984, pp. 323-337.
- BEGUINS, GUILLAUME, J., ROY, A.: *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- BÉNÉ, CHARLES: «Marguerite de France et l'œuvre de Du Bellay» En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai, 1978*, pp. 223-241.
- BREITENSTEIN, RENÉE-CLAUDE: «Traduction, transferts culturels et construction des publics dans deux éloges collectifs de femmes de la première moitié du XVI^e siècle» En: *Publics et publications dans les éloges collectifs de femmes à la fin du Moyen Âge et sous l'Ancien Régime*, volume 47, number 3, 2011.
- DU BELLAY, JOACHIM: *Œuvres poétiques IV*, éd. Critique d'H. Chamard, STFM, Nizet, 1983, p. 326.

- FFOLIOTT, SHEILA: «Artemisia conquers Rhodes: Problems in the representation of Female Military heroics in the Age of Catherine of Medici». En *Patronage, Gender & the Arts in Early Modern Italy*, 2015, pp. 85-102.
- : «Casting a rival into the shade: Catherine de Medici and Diane de Poitiers». En *The Art Journal*, 48, 1989, pp. 138-143.
- : «The Italian 'Training' of Catherine de Medici: Portraits as Dynastic Narrative». En: *The Court Historian. Queens and the Transformation of Political Culture: The Case of Early Modern France*, 10, 2005, pp. 37-53.
- GORRIS, ROSANNA: «Fétus que le vent chasse: constellations poétiques autour de Marguerite de France, duchesse de Savoie». En *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010, pp. 421-479.
- : *Principessa di potere, principessa di sapere*, Hapax editore, Torino, 2014.
- GRAHAM, VICTOR: «Gabriel Symeoni et le rêve impérial des rois de France». En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai*, 1978, pp. 299-309.
- HABERT, FRANÇOIS: *Déploration poétique de feu M. Antoine du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'Exposition morale de la Fable des trois Déesses: Vénus, Juno et Pallas, par d'Issouldun en Berry*, Lyon, 1545. Consultable en la versión digitalizada de la BnF.
- HERVÉ, T.: «Mythographie et discours du plaisir: Antoine du Verdier et la traduction des Imagini de i dei de gli antichi de Vincent Cartari». En: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 35, 1992, pp. 29-45.
- HIGGOT, SUZANNE: *Catalogue of glass and Limoges Painted enamels*, The Wallace Collection, Londres, 2011, pp. 284-289.
- y Biron, I.: «Marguerite de France as Minerva. A sixteenth-century Limoges painted enamel by Jehan de Court in the Wallace Collection» En: *Apollo: The International magazine of arts*, 504, 2004, pp. 21-30.
- LANDERS, ELISABETH: *Joachim DuBellay's Occasional Poetry: The poetics of female patronage*. All theses and Dissertations (ETDs) Washington University in St Louis, 2011.
- MARIEJOL, JEAN: *Catherine de Medicis*, Ed. Hachette, Paris, 1920 (versión digitalizada).
- MERLIN, PIERPAOLO: *Manuel Filiberto. Duque de Saboya y general de España*. Madrid, Ed. Pasado Vivo, 2008.
- MIQUEL, ANDRÉ: *Ronsard, la trompette et la lyre (Exposición celebrada en Galerie Mansart, du 12 Juin au 14 septembre*, Paris, 1985.
- PEYRE, ROGER: *Une princesse de la Renaissance: Marguerite de France, duchesse de Berry, duchesse de Savoie*. Ed. Hachette, Livre BnF, 1902.
- Pot, Olivier: «Le mythe de Diane chez Du Bellay : de la symbolique lunaire à l'emblème de cour». En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, pp. 57-68.
- RONCARD, PIERRE: *Ceuvres complètes VIII*, éd. Laumonier, Paris, Nizet, 1984.
- SCÈVE, MAURICE: *The entry of Henry II into Lyon, September 1548*, Ed. Medieval and Renaissance texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997. La versión digitalizada la encontramos en The Internet Archive.
- SOLACINI, CLAUDIA: «La Metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico». En *La rivista di engramma*, 150, 2017, pp. 441-456.
- STEPHENS, WINIFRED: *Margaret of France, duchess of Savoy, 1523-74*, Ed. Bodley Head, London, 1912, versión digitalizada en The Internet Archive.
- VIENNOT, ELIANE: «Diane parmi les figures du pouvoir féminin». En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, pp. 463-478.
- ZERNER, HENRY: «Diane de Poitiers: maîtresse de son image?». En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, pp. 335-342.

APÉNDICE DE POESÍA

Documento 1: Déploration poétique de feu M. Antoine du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'Exposition morale de la Fable des trois Déesses: Vénus, Juno et Pallas de François HABERT d'Issouldun en Berry, Lyon, 1545. (Consultable en la versión digitalizada de la BnF)

Certes Venus n'est pas encore morte,
 Déesse elle est, grand honneur on luy porte:
 Que pleust à Dieu la voir en mer plongée,
 La République en serait bien vengée.
 Mais peu à peu Venus s'abolira,
 Et en son nom Diane on publiera,
 Que toute fable ha dict estre pudique,
 Contraire en tout au vouloir vénérique.
 Certainement dire bien je puis ores,
 En nostre temps que Venus vit encores :
 On luy faict feste, on érige trophées,
 Et en son nom pompes sont estofées [...]

Documento 2: Joachim Du Bellay, "Les regrets", soneto 158

De ce royal palais, que bastiront mes doigts,
 Si la bonté du Roy me fournit de matiere,
 Pour rendre sa grandeur & beauté plus entiere
 Les ornemens seront de traicts & arcs turquois.
 Là d'ordre flanc à flanc se voyront tous noz Rois,
 Là se voyra maint Faune & Nymphé passagere,
 Sur le portail sera la Vierge forestiere,
 Avec son croissant, son arc & son carquois

Documento 3: Pierre Ronsard, *Hymne du tres chestien roy de France Henry II, 1555*

Et n'as-tu pas aussi, en lieu d'une Junon,
 La royne ton espouse en beaux enfans fertile?
 Ce que l'autre n'a pas, car elle est inutile
 [...]

Mais ceux que ton espouse a conçeus à-foison
De toy, pour l'ornement de ta noble maison, Sont
beaux, droitz, et bien nez, et qui des jeune enfance
Sont appris à te rendre une humble obeissance.

Documento 4: Pierre Ronsard, Les Odes, Oda 15 *À la reyne*

Comme toy, Iunon de France
Grave en royale apparence
Fens la tourbe de François,
T'allant seoir a la main dextre
De ton espous, nostre maistre,
Le meilleur de tous les Roys.
Duquel apres mainte année
Tu conceus par destinée
Une abondance d'enfants
Qui diviseront le monde,
Et de la grande masse ronde
Seront les Roys triomphants [...]

Documento 5: Pierre Ronsard, *Hymne du tres chestien roy de France Henry II, 1555.*

Et n'as-tu pas aussi une Minerve sage,
Ta propre unique Sœur, instruite des jeune âge
En tous artz vertueux, qui porte en son Escu
J'entens dedans son cœur des vices invaincu
le chef de la Gorgonne,
Qui transforme en rocher l'ignorante personne
Qui s'ose approcher d'elle et veut loüer son nom?

Documento 6: Pierre Ronsard, Les Odes, *À Madame Marguerite 1555*

Par un miracle nouveau
Pallas du bout de sa lance
Ouvrit un peu le cerveau
De François seigneur de France.
Adonques Vierge nouvelle

Tu sortis de sa cervelle,
Et les Muses qui te prindrent
En leurs sçiences t'apprirent :
Mais quand le tens eut parfait
L'acrossance de ton age,
Tu pensas en ton courage,
De mettre à chef un grand fait.
Tes mains s'armerent alors
De l'horreur de deus grands haches
Tes braz, tes flancs, & ton cors,
Sous un double fer tu caches :
Une menassante creste
Branloit au hault de ta teste
Joant sur la face horrible
D'une Meduse terrible :
Ainsi tu alas trouver
Le vilain monstre Ignorance,
Qui souloit toute la France
Desous son ventre couver.

Documento 7: Etienne Jodelle Parisien, *À très illustre princesse Marguerite de France, 1556*

[...] s'efforce De bon gré maugré faire aus Muses toute force, Pour d'une main souillée au bourbier d'ignorance Toucher au sacré los d'une Pallas de France, Faisant tort à ton temple, à moy ton prestre saint [...]

EL PODER DE LA IMAGEN ESCRITA: SÍMBOLOS
Y EMBLEMAS PARA LOS *TRIUNFOS DEL SANTO*
*OFICIO PERUANO**

THE POWER OF THE WRITTEN IMAGE: SYMBOLS
AND EMBLEMS FOR THE *TRIUNFOS DEL SANTO*
OFICIO PERUANO

SILVIA CAZALLA CANTO
Universidad de Navarra
<https://orcid.org/0000-0002-0354-7883>

Recibido: 09/10/2020 Evaluado: 30/11/2020 Aprobado: 09/12/2020

RESUMEN: En 1736 y 1737 el Tribunal de la Inquisición realizó en Lima dos autos de fe en los que ajusticiaron a distintos reos por comportamientos heterodoxos. Fruto de estas ceremonias nació una relación titulada *Triunfos del Santo Oficio Peruano*, que vio la luz en 1737 gracias a José Bermúdez de la Torre. Este texto se hace eco de diversos símbolos para reforzar los mensajes de carácter moral que transmite. El objetivo de este trabajo es analizarlos para profundizar en estas ideas, cuya finalidad es mostrar el poder de la Inquisición y de la monarquía española en América.

Palabras clave: Lima, siglo XVIII, auto de fe e Inquisición, emblemática y cultura visual.

* Este estudio se inscribe dentro del proyecto «Teatro, Literatura y Cultura Visual», del Grupo de investigación Trivium de la Universidad de Navarra. Referencia: FFI2017-86801-P.

ABSTRACT: In 1736 and 1737, the Tribunal of the Inquisition carried out *autos de fe* in Lima in the course of which a number of inmates were executed for unorthodox behavior. As a result of these ceremonies, *Triunfos del Santo Oficio Peruano* saw the light of day in 1737, thanks to José Bermúdez de la Torre. This paper makes use of a plethora of symbols which reinforce the messages of a moral character it tries to convey. The aim of this study is to analyse them so as to get a better grasp of these ideas whose goal is illustrating the power of the Inquisition and Spanish Monarchy in America.

Keywords: Lima, 18th century, act of faith and Inquisition, emblematic literature and visual culture.

INTRODUCCIÓN

La Inquisición de Lima, fundada, amparada y favorecida por el poder real de Felipe II, comprendió desde su origen hasta principios del siglo xvii –cuando se creó el tribunal de Cartagena de Indias– toda América del Sur en su jurisdicción, y, en sus dos siglos y medio de existencia su razón de ser en el Nuevo Mundo fue, a juicio de Marcel Bataillon, vigilar «con el permanente peligro del judaísmo, el riesgo de que se enfriase o degradase la religión tradicional entre los pobladores españoles o europeos desgarrados de la vieja cristiandad».¹

Durante el primer tercio del siglo xviii reinó un grave desorden moral y un desagradable sentimiento de impotencia ante las derivas del tribunal limeño, cuyos propios inquisidores se denunciaban entre sí ante el Consejo de la Suprema Inquisición en Madrid, que, a su vez, recibía también informes acusatorios por parte de los virreyes hacia los inquisidores y viceversa. La situación de la Inquisición peruana degeneró en una situación de deterioro que llegó a su culmen cuando la Suprema decidió efectuar una visita al Tribunal de Lima en 1736 y confirmó las vicisitudes y problemas que le afectaban en ese momento y «que correspondían a la resultante de un proceso que se arrastraba desde hacía varios años».² Durante esta visita la Suprema observó cómo el Tribunal limeño arrastraba una serie de problemas «asociados a una profunda desorganización administrativa y a la falta de idoneidad de

1. JOSÉ TORIBIO MEDINA: *Historia del tribunal del Santo oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)* (tomo I), Ediciones LAVP, New York, 2020, prólogo.

2. RENÉ MILLAR CARVACHO: *La Inquisición de Lima. Signos de su decadencia, 1726–1750*, Lom. Ediciones, Chile, 2004, pp. 15-16.

algunos de sus funcionarios». ³ Las graves divisiones entre los inquisidores, su desorganización financiera, sus deficiencias en la tramitación de las causas de fe y su desprestigio ante la sociedad aumentaron y la decadencia del Tribunal de Lima se fue acrecentando hasta su abolición. El año 1736 fue crucial para tal suceso, pues el auto de fe celebrado ante la Suprema, hizo que el prestigio de la institución no se recuperara jamás.

El 23 de diciembre de 1736 y el 11 de noviembre de 1737 tuvieron lugar en Lima dos autos de fe en los que distintos reos fueron ajusticiados por parte del Tribunal de la Santa Inquisición. Estas ceremonias, concebidas como una instancia clave para difundir los principios de la fe y esclarecer cuáles eran las conductas e ideas heterodoxas que podían ser sancionadas, acogieron a una multitud de ciudadanos en la capital peruana, que fue testigo del poder que poseía la Inquisición, respaldada por las máximas autoridades del virreinato, y de su compromiso por defender la fe católica y procurar su conservación y desarrollo.

La narración de los actos fue recogida en una relación *panegírica, histórica y política* bajo el título *Triunfos del Santo Oficio Peruano* (figura 1), que vio la luz en 1737 en Lima gracias al poeta Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier (Lima, 1661-1746), ⁴ quien describe con minuciosidad barroca el escenario y el desarrollo de los autos. ⁵ El libro, por motivos desconocidos, fue prohibido por la propia Inquisición, quien interrumpió su divulgación y ordenó su destrucción, por lo que los ejemplares que se pueden consultar actualmente pertenecieron a personas que pese a los edictos promulgados, no los devolvieron. ⁶ Los dos consultados para este estudio pertenecen a las Bibliotecas John Carter Brown (Universidad Brown, Rhode Island) y Duke University (Durham, Carolina del Norte). Este último comienza directamente con la exposición de los hechos acontecidos, mientras que el primero contiene las licencias de aprobación de fray Juan de Gacitúa y fray Ruiz de Alvarado, además de unas palabras dedicadas al lector por parte del autor. Posteriormente, en el índice se exponen las distintas partes que conforman la relación (figura 2).

3. *Ibid.*, p. 76.

4. PEDRO JOSÉ BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos del Santo Oficio Peruano. Relación panegírica, histórica y política*, Imprenta Real, Lima, 1737.

5. MILLAR CARVACHO: *La Inquisición de Lima...*, p. 68.

6. ALEXIS RETO AGURTO: «*Triunfos del Santo Oficio Peruano*: Bermúdez de la Torre, la retórica colonial y la dimensión festiva del auto de fe en el virreinato peruano», en MARIELA INSÚA y MARTINA VINATEA RECOBA (ed.): *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, p. 302.

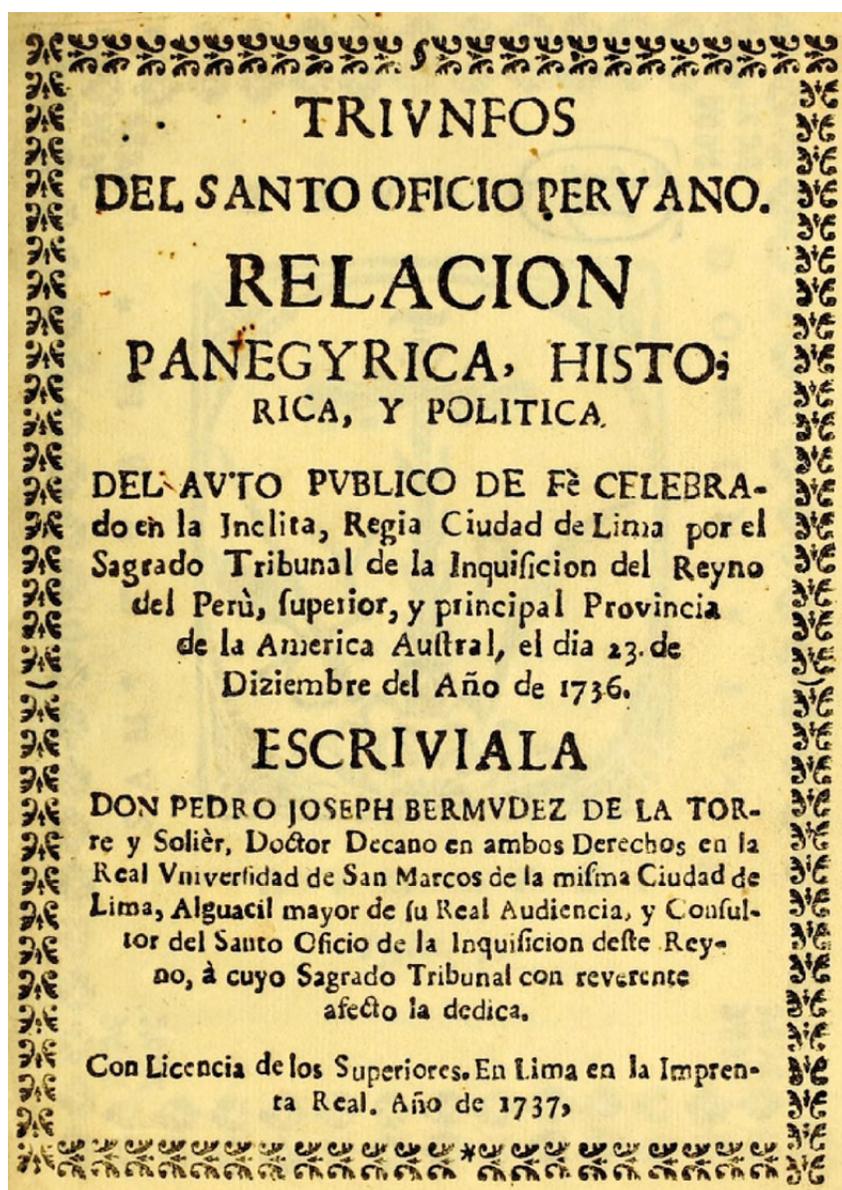


Figura 1. Pedro José Bermúdez de la Torre, *Triunfos del Santo Oficio Peruano*, Lima, Imprenta Real, 1737

INDICE.	
DE LO QUE SE CONTIENE	
en este Libro.	
I ntroduccion.	Fol. 1.
Publicacion del Auto de Fè.	18.
Descripcion del Theatro.	27.
Conclusion de las Causas.	37.
Procession de las Cruces Verde, y Blanca.	42. B.
Procession de los Reos Penitenciados.	61.
DISSERTACIONES.	
D issertacion primera de las Insignias Penitenciales de los Reos.	64.
Dissertacion segunda de los Delitos cometidos por los Reos penitenciados.	72. B.
Dissertacion tercera de las Abjuraciones.	80. B.
Progreso de la Relacion.	84.
Sermon predicado el dia del Auto Publico de Fè.	94.
Prosigue la Relacion.	129. B.
Anacephaleosis, ò breve Summario de los Reos, Meritos, y Sentècias de sus Causas	133.
Triunfo de la Fè.	161.
Relacion del segundo Auto Particular de Fè.	164.

Figura 2. Pedro José Bermúdez de la Torre, *Índice de los Triunfos del Santo Oficio Peruano*, Lima, Imprenta Real, 1737

Durante la ejecución de la obra, Bermúdez de la Torre demostró su notable cultura al introducir en las notas marginales un gran abanico de fuentes que transitan desde las Sagradas Escrituras hasta el mundo mitológico grecorromano y desde la poesía barroca española hasta los grandes filósofos y teólogos de la historia. Autores como Virgilio, Ovidio, Séneca, Plinio, santo Tomás, san Ambrosio, san Gregorio, Juan Damasceno, Sebastián de Covarrubias o Erasmo de Rotterdam, son solo una muestra representativa del arsenal de erudición que ha manejado el autor de la relación. Tampoco la cultura visual de la época le fue ajena y queda de manifiesto en sus *Triunfos* el uso de distintas obras de naturaleza simbólica y emblemática con la finalidad de exhibir su ingente formación cultural y para emplearlas como transmisoras de conceptos morales.

Un auto de fe poseía esa dimensión festiva (no solo a nivel religioso, sino también político, jurídico y social) tan característica de los siglos XVI a XVIII, que en este caso se incrementó cuando se eligió a un poeta para que relatar lo sucedido. Los *Triunfos* peruanos se erigen una forma plástico-literaria que transmite una serie de conceptos con una fuerte carga política y moral; en ellos, el uso puntual de la cultura simbólica complementa la teatralidad existente en la narración, donde la realidad y la ficción se entremezclan al servicio de la ostentación del poder político y religioso. ¿Qué sentido adquieren los símbolos que en ella se localizan? Es mi propósito analizar estos fragmentos para comprobar cómo la literatura emblemática y la simbología mantuvieron su auge vigente durante el siglo XVIII en los territorios virreinales y cómo su mensaje podía ser comprendido incluso sin recurrir a la representación figurada del mismo.

EL TRIUNFO DE UN POETA COMO CRONISTA: EL AUTO DE FE DE BERMÚDEZ DE LA TORRE

Como he anticipado, los *Triunfos del Santo Oficio Peruano* surgieron como relación tras los autos de fe celebrados en Lima en 1736 y 1737. De ellos, el de mayor relevancia –y objeto fundamental de mi estudio– fue el primero.⁷ Este acto tuvo lugar durante el gobierno de Antonio José de Mendoza Caamaño y Sotomayor, Marqués de Villagarcía,⁸ nombrado virrey de Perú en 1735.⁹ Por su parte, los inquisidores que formaron el tribunal fueron: Gaspar

7. A pesar de que en este estudio se ha trabajado esencialmente el primer auto de fe, haré alusión al segundo puntualmente para matizar una idea acerca del autor y su relación con la literatura emblemática.

8. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 11r.

9. MARÍA DEL CARMEN MARTÍN RUBIO: *El Marqués de Villagarcía, Virrey del Perú: (1736-1745)*: Ediciones Polifemo, Madrid, 2010, p. 39.

Ibáñez de Peralta, Cristóbal Sánchez Calderón y Diego de Unda y Mallea.¹⁰ El autor, Bermúdez de la Torre, poeta criollo y rector de la Universidad de San Marcos, desempeñó los cargos de decano en la Facultad de Leyes y Cánones y de consultor de la Inquisición. Además, fue conocido por su inclinación hacia la literatura.¹¹

Es su predilección literaria la que confecciona una relación festiva en la que describe con todo detalle el escenario (tablados, asientos para el virrey, los inquisidores, la Real Audiencia y demás funcionarios, el altar, púlpito y cadalso para los reos, así como toda la decoración instaurada)¹² en el que Santiago Rosales, maestro mayor de arquitectura y de la Catedral,¹³ convirtió las calles de Lima con «puntual ejecución».¹⁴

La celebración se inició con la procesión de la Cruz verde el día anterior al auto de fe, que poseía un significado expiatorio para los reos, quienes suplicaban misericordia a Dios durante el cortejo.¹⁵ Posteriormente, la madrugada del 23 de diciembre el virrey junto con otras autoridades, se dirigieron a las casas de la Inquisición para iniciar la procesión que acompañaba a los reos hacia el tablado. Todos ellos ataviados con las insignias de sus penitencias, sambenito, coroa, soga y vela verde, símbolo de las virtudes teologales,¹⁶ y cada uno acompañado por dos miembros del Santo Oficio que ejercían como padrinos.¹⁷ La mayoría estaba allí por hechiceros o poligamia,¹⁸ salvo una: Ana María de Castro, que estaba siendo juzgada por «judía judaizante»¹⁹ y fue la última persona condenada a la hoguera por parte de la Inquisición peruana. El caso de Castro dejó una huella imborrable en la historiografía por no haber precedentes de una acción similar y por las críticas generadas a nivel popular que se prolongaron hasta 1748, cuando el inquisidor Amusquibar

10. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 5r.

11. MILLAR CARVACHO: *La Inquisición de Lima...*, p. 68; Para la biografía de Bermúdez de la Torre, véase RETO AGURTO: *Triunfos del Santo...*, pp. 303-304 y JOSÉ TORIBIO MEDINA: *La imprenta en Lima (1584-1824)*, vol. 1, Editorial Maxtor, Valladolid, 2013, pp. 228-230.

12. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fols. 27r-36v.

13. Existe muy poca información acerca de este personaje conocido como el «alarife universal» por sus habilidades polifacéticas (desde la relojería hasta la artillería), que aparece vinculado con la Catedral de Lima desde 1707. EMILIO HARTH-TERRÉ: «El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña», en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, xxvi-II, 1961, pp. 360-430.

14. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 36v.

15. JERRY M. WILLIAMS: «A New Text in the Case of Ana de Castro: Lima's Inquisition on Trial», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 24, 1, 2001, p. 14.

16. El pábilo es emblema de la fe; la cera de la esperanza y el fuego de la caridad. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 71v; RICARDO DE PALMA: *Anales de la Inquisición de Lima*, Minerva, Lima, 1997, p. 24.

17. RETO AGURTO: *Triunfos del Santo...*, p. 70.

18. La relación de reos ha sido recogida por TORIBIO MEDINA: *La imprenta en Lima...*, pp. 263-266; BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fols. 61r-64v.

19. *Ibid*, fol. 59v.

denunció las anomalías cometidas en su juicio;²⁰ suceso que estigmatizó al Tribunal de Lima hasta su abolición. Para el resto, la sentencia dictada fue de reconciliación y readmisión en el seno de la iglesia, una vez hubieran cumplido las penitencias impuestas por el tribunal.²¹ El auto de fe finalizó con una procesión «para volver a las casas del Santo Tribunal»,²² a quien el autor decide elogiar en su relación con una poesía como colofón: «mi afectuosa pluma corrió [...] por obsequio a la Fe en aplauso del Santo Tribunal [...] cerrarán esta Relación».²³

Hasta aquí una síntesis de la relación del auto de fe peruano, en la cual como anticipaba, su autor inserta citas puntuales que hacen referencia a la cultura visual y que inciden en la enseñanza moral que transmiten. De esta manera, son doce las alusiones simbólicas que se encuentran a lo largo del texto: en primer lugar, el emblemista, jurista, filósofo y teólogo Juan de Solórzano Pereira y su *Emblemata centum regio politica* (Madrid, 1653) aparece en seis ocasiones,²⁴ aunque son cinco los emblemas empleados, pues uno se repite; en segundo, destina dos notas marginales a los emblemas del también jurisconsulto Andrea Alciato y su obra *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531).²⁵ Por otro lado, el filósofo y teólogo Filippo Picinelli contiene dos citas referentes a la versión latina de su *Mondo simbolico* (Milán, 1653).²⁶ Finalmente dos jesuitas forman parte del repertorio simbólico de los *Triunfos*: el español Francisco Núñez de Cepeda y sus *Empresas Sacras* (Lyon, 1682) y el francés Nicolas Caussin y su obra *De simbolica aegyptiorum sapientia* (París, 1618).

20. WILLIAMS: *A New Text...*, pp. 15-17.

21. MILLAR CARVACHO: *La Inquisición de Lima...*, p. 78.

22. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 161r.

23. *Ibid*, fol. 162r.

24. Resulta interesante que este autor sea el más utilizado a lo largo del texto peruano por su vinculación con el país americano como Oidor de la Audiencia de Lima. Además, durante su estancia en Perú, Solórzano publicó *De indiarum iure*, una obra sobre cuestiones jurídicas acerca de los distintos problemas de la sociedad indiana, exhibiendo de esta manera los vastísimos conocimientos jurídicos que poseía. Como tendremos ocasión de comprobar, Bermúdez de la Torre acude al jurista español para reforzar su escrito cuando trata el argumento de la justicia. Para más información sobre Solórzano en el campo del derecho indiano me remito a CARLOS BACIERO: «Juan de Solórzano Pereira y la defensa del indio en América», en *Hispania Sacra, Missionalia hispanica*, 58, 2006, pp. 263-327.

25. Tras haber consultado los emblemas utilizados por parte de Bermúdez de la Torre, se puede confirmar que el ejemplar utilizado por el poeta peruano no fue ni la primera edición de Augsburgo de 1531 ni la traducción realizada por Diego López en 1615. Sin embargo, puedo plantear la hipótesis de que tuviera acceso a la *Emblemata* de París de 1584, pues ambas citas coinciden con la misma. En mi estudio, para facilitar la búsqueda de dichos emblemas, menciono las tres.

26. En 1653 salió de las prensas milanesas del *Stampatore Archiepiscopale* el *Mondo simbolico* de Filippo Picinelli en italiano, cuya fortuna editorial hizo que rápidamente se reeditara su obra y se tradujera al latín. Precisamente las traducciones latinas fueron las que lograron una mayor influencia y aceptación en distintos marcos temporales y espaciales. BARBARA SKINFILL NOGAL: «Filippo Picinelli según Filippo Picinelli», en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 30, 119, 2020, p. 115. Para la repercusión de esta obra en Nueva España me remito a FILIPPO PICINELLI: *Los cuerpos celestes (El mundo simbólico)* (trad. Eloy Gómez Bravo), El Colegio de Michoacán, Zamora, 1997, pp. 9-65.

Gracias al estudio realizado de los emblemas y los símbolos que quedan intercalados en la relación peruana, se han podido establecer dos categorías temáticas que conforman la base de un auto de fe y de las que, como si de dos alegorías se tratasen, emergen dos conceptos básicos: Justicia y Virtud. A continuación, expondré el análisis de estos símbolos para constatar como los *Triunfos* beben de estas fuentes simbólicas para asociarlas con la historia de los juicios que tuvieron lugar en Lima.

«ESTE SANTO TRIBUNAL DE ESTA CORTE DEL PERÚ ES HOY
UN VIGILANTE»: EL GOBIERNO DE LA JUSTICIA

La Justicia, cimiento de un auto de fe, cuyo propósito reside en extirpar la herejía y garantizar el bien público,²⁷ se presentó como una de las claves fundamentales para que el Tribunal de la Inquisición hiciera alarde de su poder públicamente y enviara un mensaje a la población presente, que deslumbrada, aprendía las consecuencias de no actuar bajo los preceptos de la fe católica.

La impartición de justicia provenía directamente de la Inquisición que quedaba respaldada por la presencia de las máximas autoridades. En el caso del auto de fe limeño, como Bermúdez de la Torre expone, se encontraba «el excelentísimo Señor Marqués de Villagarcía, virrey de estos reinos, sentado en medio de los dos señores Inquisidores Don Gaspar Ibáñez de Peralta y D. Cristóbal Sánchez Calderón».²⁸

La posición estratégica que ocupaban estos tres miembros fue crucial como muestra de su poder ante el público, pues eran ellos quienes iban a ajusticiar a los veintisiete reos que formaron parte del auto de fe. Por ello, el poeta peruano describe con minuciosidad la tribuna dispuesta para ellos por parte del arquitecto Rosales. Es en ese preciso momento cuando recurre al libro primero de Nicolas Caussin y a su símbolo V, *Coelum, maiestatis et regii animi dominatus symbolum* (El Cielo, imperiosa dominación de un real ánimo y majestad). De él, recoge prácticamente todo el epigrama en el que se describe el trono que mandó erigir Cosroes I, rey de la dinastía sasánida del segundo imperio persa, para compararlo con la máquina ideada por Rosales para el virrey y los inquisidores:

Chosroes rex persarum machinam finxit, in qua coeli effigies, astrorumque conversiones, cum sceptrigeris Angelis astantibus, admirabili spectaculo cernebantur, tu mimbres fluere, praemicare fulgura, tonitrua mugire, ispe

27. JOSEPH PÉREZ: *Breve Historia de la Inquisición en España*, Crítica, Barcelona, 2012, p. 140.

28. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 31r.

eminens in medio, quasi Deus humanus, spectabat omnia (Cosroes, rey de los persas, fabricó una hermosa maquina deleitable espectáculo a la vista y a la admiración, porque se veían en ella entre ángeles, que estaban en pie con cetros de luz en la mano, todas las imágenes celestes, astros, planetas, signos y constelaciones: allí con imitada naturaleza y casi sobrenatural poder, las lluvias se esparcían, los relámpagos centelleaban y eran los truenos bramidos de las nubes y pregoneros de las tempestades. El mismo Cosroes elevado en medio, con extremos de divino, deidad humana, lo miraba todo.²⁹

En la versión española de Caussin, realizada por Francisco de la Torre, el traductor realiza observaciones y, ante la falta de *pictura* en la obra, alude al emblema CXVII de la *Emblemata ethico-politica* de Joan Kreihing «por ser tan propia, pues pinta un Rey en un globo sobre las nubes»³⁰ (figura 3). La idea del gobernante que rige y administra su poder desde el trono resulta clave para Bermúdez de la Torre en su descripción del teatro que se alzó en Lima, pues desde allí el virrey y los inquisidores dirigieron todo el espectáculo.

El siguiente emblema del que hace uso es el LXX de Solórzano Pereira, *Nulla fraus tuta latebris* (El delito no queda encubierto por escondrijo alguno),³¹ que traducirá Andrés Mendo en el XXIV con el mismo mote,³² y con el que Bermúdez de la Torre abre sus dos relaciones (figura 4). En la introducción de la de 1736, el poeta peruano defiende y pondera el trabajo realizado por los inquisidores, quienes «en estos espaciosos ámbitos de la Tierra dan claro testimonio de la Fe»³³ y ayudan a los arrepentidos a encaminarse en la virtud. No obstante, si no encuentran motivos para aplicar misericordia «fulminan con castigo a las astutas y venenosas serpientes de la herejía».³⁴ La analogía entre los herejes y las serpientes son las que despiertan en el autor la necesidad de introducir el emblema de Solórzano, en cuya *pictura* un ciervo se enfrenta a varias serpientes que se asoman por los orificios de una roca. Bermúdez de la Torre selecciona del epigrama la siguiente sentencia para hacer hincapié en su comparación, cuando asevera que los «jueces imitan la virtud y propiedad del ciervo en atraer las serpientes al destrozo»:³⁵ *Iudicis*

29. *Ibid.*, fol. 31v; NICOLAS CAUSSIN: *Polyhistor symbolicus*, Adriani Taupinart, Parisiis, 1634, p. 6; NICOLAS CAUSSIN: *Símbolos selectos y parábolas históricas*, Imprenta Real, Madrid, 1677, p. 17.

30. *Ibid.*, p. 18; JOHANN KREIHING: *Emblemata ethico-politica*, Apud Iacobum Meursium, Antverpiae, 1661, pp. 170-171.

31. JUAN DE SOLÓRZANO PEREIRA: *Emblemata centum regio-politica*, Garciae Morras, Madrid, 1653, p. 579.

32. ANDRÉS MENDO: *Príncipe perfecto y Ministros ajustados*, H. Boissat y G. Remus, Lyon, 1662, p. 121.

33. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 5r.

34. *Ibid.*, fol. 5v.

35. *Ibid.*, fol. 5v.

en munus: nullis delicta latebris. Tuta sinat: virus detegat arte latens (Este es el propio oficio de los jueces, que persiguen delitos atentamente).³⁶

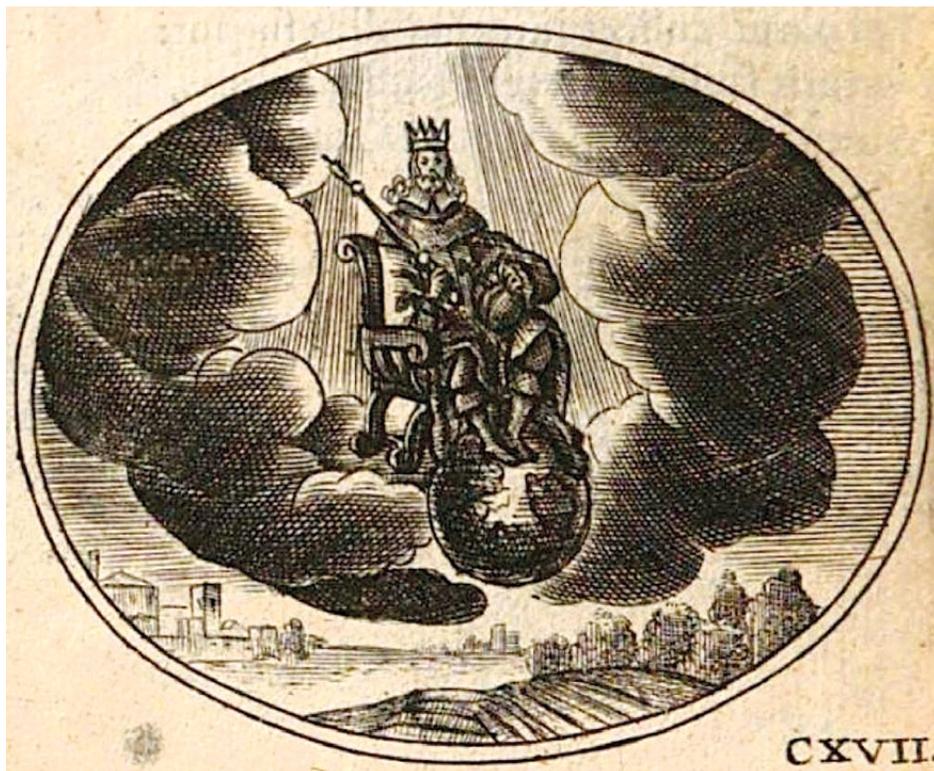


Figura 3. Johann Kreihing, *Emblemata ethico-politica*, emb. CXVII, 1661

36. *Ibid*, fol. 5v; JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Ediciones Tuero, Madrid, 1987, p. 138.



Figura 4. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-politica*, emb. LXX, 1653

Y nuevamente, realiza la misma similitud cuando inicia la relación del auto de fe de 1737 y celebra «el acierto de continuarse la severidad de los castigos en la repetición de los excesos».³⁷ Además, refuerza el poder de la Inquisición amparada por la presencia del virrey y por ende, de los reyes de España, y apunta en la nota marginal los emblemas IX, *Religionis Praemium*, y X, *Sceptrum Praestabile*, de Solórzano³⁸ (figura 5), en los que se exhorta a los reyes a imitar el ejemplo del emperador Rodolfo II, fundador de la Casa de Austria –y protagonista de ambas *picturae*–, que acompañó pía y devotamente a la Eucaristía y eligió el día de su coronación la cruz de un altar como cetro que simbolizaría su poder y los orígenes religiosos

37. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, p. 165.

38. SOLÓRZANO PEREIRA: *Emblemata centum...*, pp. 70-87. Curiosamente estos sendos emblemas forman parte de aquellos que Andrés Mendo desechó en su *Príncipe perfecto*, pues de los veinte emblemas de Solórzano que no aparecen en su obra, la mayoría se centran en el poder de Dios o en la omnipresencia de lo religioso. ANA MARÍA REY SIERRA: «Mendo, a la sombra de Solórzano Pereira», en SAGRARIO LÓPEZ POZA (ed.): *Estudios sobre Literatura Emblemática Española: Trabajos del grupo de investigación «Literatura emblemática hispana»*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Ferrol, 2000, pp. 261-271.

de la Casa de Austria.³⁹ Por ello, ambos emblemas precisan la necesidad que tiene todo monarca de velar por la religión, una cualidad (no estará de más recordar aquí el carácter providencialista de la monarquía hispana)⁴⁰ distinguida siempre entre los reyes de España.⁴¹ Y es precisamente esta simbiosis entre monarquía-religión el amasijo perfecto con el que Bermúdez de la Torre justifica el auto de fe de 1737.



Figura 5 (1). Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-politica*, emb. ix y emb. x, 1653

39. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Emblemas regio-políticos...*, pp. 48-52; VÍCTOR MÍNGUEZ: *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 2001, pp. 305-306.

40. JOSÉ JAVIER AZANZA: «La correspondencia entre Felipe IV y Sor María de Ágreda: lectura e interpretación a la luz de *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo», en *Potestas*, 8, 2015, p. 196.

41. Este episodio fue rememorado en multitud de ocasiones y ha sido recogido en distintas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia. BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ: «La alegoría de la paz en la literatura emblemática española del Siglo de Oro: Juan de Solórzano Pereira y Andrés Mendo», en *Janus* 9, 2020, p. 314.



Figura 5 (2). Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-politica*, emb. ix y emb. x, 1653

El papel vigilante de la Inquisición y su labor como exterminadora del pecado se enfatiza cuando el poeta peruano decide servirse de dos autores que exponen en sus obras el mismo símbolo: la Ibis. Cuando el autor de los *Triunfos* está relatando el sermón que predicó el fraile de la Orden de Predicadores, Juan de Gacitúa, crea una similitud entre los miembros del Tribunal del Santo Oficio y el ave, pues estos jueces son benignos con los hombres, pero, sin embargo, severos con los vicios. Por ello, el cronista se sirve del capítulo xxxviii del libro iv de Picinelli⁴² para señalar que la ibis «aunque tiene mucho de gallardo, trae en su naturaleza entrañable una implacable ojeriza con víboras y serpientes [...] idea tan puntual como hermosa escribió Picinelli, era de una inquisición vigilante».⁴³ Es decir, la imagen de un juez que debe erradicar de sus confines toda la maldad envenenada, cobra vida gracias a la pluma del poeta peruano. A su vez, reincide en este planteamiento cuando acude al emblemista Francisco Núñez de Cepeda y a

42. Filippo Picinelli: *Mundus symbolicus*, Henrici Theodori von Cöllen, Coloniae, 1715, p. 308. En la versión italiana, se encuentra en el capítulo xlii del mismo libro de las aves. Véase Filippo Picinelli: *Mondo symbolico*, Presso Nicolò Pezzana, Venetia, 1678, p. 146.

43. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 127v.

su empresa xx, *Ibis parare viam* (Id a preparar el camino),⁴⁴ en cuya *pictura* una mano abre unas jaulas con varios ibis, que se enfrentan a serpientes y basiliscos⁴⁵ (figura 6). Con esta referencia asegura el autor que al igual que Moisés venció a las víboras con los ibis por delante, «que bebiendo todas las iras de golpe, echaron en medrosa fuga a correr [...] otro moderno emblematario le puso por epígrafe *ibis parare viam*»;⁴⁶ así, la estratagema de Moisés se convierte en un útil consejo a los obispos.⁴⁷ De esta manera, la severidad de la Inquisición con el pecado es absolutamente respaldada, pues resulta indispensable para allanar el camino hacia la verdad y la virtud.



Figura 6. Francisco Núñez de Cepeda, *Idea de el buen pastor*, emp. xx, 1682

44. FRANCISCO NÚÑEZ DE CEPEDA: *Idea de el buen pastor*, Anisson y Posuel, León, 1682, p. 326.

45. RAFAEL GARCÍA MAHIQUES: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Ediciones Tuero, Madrid, 1988, pp. 115-117.

46. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 128r.

47. JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ: *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, SIELAE, A Coruña, 2010, pp. 513-514.

El argumento de la justicia exhibido a través de la literatura emblemática llega a su fin cuando Bermúdez de la Torre habla a propósito del trato de ciertos asuntos de la ceremonia por parte de los mandatarios con otras autoridades. Así, asevera el cronista limeño en su introducción que pasaron «a consultarse varios puntos pertenecientes a la forma de su asistencia a la función»⁴⁸ a dos doctores: Pedro de Zubieta y Juan José Marín de Pobeda y Urdanegui. Cuando hace referencia a estas dos autoridades, el cronista recurre al emblema XI de Solórzano, *Hominum Regimen Deos poscit* (El gobierno de los hombres exige dioses) (figura 7), en el que Mercurio conduce un rebaño formado por personas.⁴⁹ Este parangón es debido a la idea de que el dios mitológico era considerado como la figura que indica el camino del bien al hombre;⁵⁰ así «sus dos dignísimas personas [...] saliendo a esta acción en calidad de Mercurios, pudo servirles ese grave empleo de misterioso auspicio al pastoral cayado».⁵¹



Figura 7. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-politica*, emb. XI, 1653

48. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 16r.

49. SOLÓRZANO PEREIRA: *Emblemata centum...*, p. 88; MENDO: *Príncipe perfecto...*, p. 54.

50. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Emblemas regio-políticos...*, p. 112.

51. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 16r.

Los dioses mitológicos depositan su confianza en otras deidades como Mercurio; la Inquisición también ha de hacerlo con otros sabios. Este pensamiento no solo está presente en la introducción de los *Triunfos*, sino también en la conclusión de las causas, cuando Bermúdez de la Torre asegura que «para el más claro acierto de los criminales juicios, decían que el Supremo de sus Dioses no vibrara los ardientes rayos para castigo y escarmiento de los graves delitos sin consultar a otros celestes númenes».⁵² De este modo, alude al emblema XLV del jurista español, *Consulendum in arduis* (Consulte los negocios arduos) (figura 8), en el que Júpiter aparece a punto de lanzar sus rayos rodeado de otros dioses como Neptuno, Apolo, Mercurio y Minerva.⁵³ Debido a la gravedad de los asuntos que se tratan en un auto de fe sería una temeridad no recurrir al consejo y ayuda de otras autoridades por parte del Tribunal; por eso: «esta acertada elección de sabios consultores fue la que dio mayor autoridad a las insignes resoluciones».⁵⁴



Figura 8. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio-politica*, emb. XLV, 1653

52. *Ibid*, fol. 37r.

53. SOLÓRZANO PEREIRA: *Emblemata centum...*, p. 346; MENDO: *Príncipe perfecto...*, p. 25.

54. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fols. 37r-37v.

«LA FECUNDA VIRTUD CONDUCE POR LIMPIOS SENDEROS»: VIRTUDES
PARA COMBATIR LA HEREJÍA

La Inquisición se muestra como un arma infalible para combatir la herejía y las ideas heterodoxas que pueden surgir en la sociedad; la penitencia como un medio necesario para hacer regresar al alma a un estado de inocencia que nunca debió corromperse. Pero no todas las personas son víctimas del pecado, mas al contrario, aquellas que llevan a cabo una vida ejemplar en la rectitud y en la fe católica deben ser ejemplos para los débiles e impuros. Por ello, en los *Triunfos* se recurre a la exhibición de la virtud, para mostrar a los pecadores que la capacidad y disposición de obrar bien están premiadas y que un auto de fe sería innecesario si todos caminaran por los nobles senderos.

A lo largo de todo el texto la presencia de la virtud y el deber del Santo Oficio por restaurarla se muestran protagonistas, así lo declara el propio Bermúdez de la Torre: «la culpa que ha conocido el Santo Tribunal se extinguió en las almas de aquellos infelices [...] hasta que al conseguir la absolución, la vuelvan a encender y animar, prometiendo manifestarla en obras correspondientes a las mismas virtudes». ⁵⁵ Ante esta situación, la relación festiva se sirve en ocasiones puntuales de la literatura emblemática y la cultura simbólica para incidir en la idea que está implantando en el imaginario colectivo. Y no solo Bermúdez de la Torre será quien las emplee.

En la primera licencia de aprobación de los *Triunfos* encomendada a fray Juan de Gacitúa, el mismo clérigo que predicó el sermón en el auto de fe y quien elogia el agrado que le produce la retórica del poeta peruano en los distintos pasajes de la relación, el dominico en su despliegue de metáforas para enaltecer la capacidad descriptiva de Bermúdez de la Torre, acude a la flora para ponderar su trabajo: «Don Pedro José lo que toma para escribir no es pluma, es cornucopia [...] no forma caracteres, sino que desabrocha floreciente en Primaveras [...] En solo cuatro palabras se dibuja este Triunfo: *quasi palma exaltata sum in cades*». ⁵⁶ A partir de aquí dedica su aprobación a las propiedades de la palma, que le sirve para relacionarla con la procesión efectuada el día anterior al auto de fe de la Cruz Verde, un «estandarte glorioso que en sus triunfos enarbola y despliega [...] el aplauso del Tribunal Santo de nuestra Fe, porque es atributo hermoso de la Palma mantenerse inmarcesible». ⁵⁷ Y prosigue: «sin que ni el cano invierno se la envejezca, ni el

55. *Ibid.*, fol. 71v.

56. *Ibid.*, s.p.

57. *Ibid.*, s.p.

ardiente estío se la encenice: *Palma Semper virens*, y así mereció por epígrafe: *Parcere novit hyems*».⁵⁸

Ambas sentencias latinas están tomadas del capítulo xxvi del libro noveno de Picinelli,⁵⁹ a propósito de la palma. En realidad, la primera de ellas, ha sido modificada por Gacitúa, pues en los originales se lee *Palma virens Semper* (Siempre una palma), y procede del capítulo xvi del libro tercero del *Hexamerón* de san Ambrosio,⁶⁰ cuando muestra la consistencia y perseverancia de este árbol en la virtud, como aseveran los Sal 1,3-4: «serás como árbol plantado junto a corrientes de aguas, que da su fruto a su tiempo, y su hoja no se marchita; y todo lo que hace prospera. No así los malos, que son como el tamo que arrebatara el viento». Por su parte, la segunda, *Parcere novit hyems* (Solo el invierno presagia), reincide en la idea y el propio Picinelli indica la fuente de la que proviene: el poema *De Crystallo cui aqua inerat* (En un cristal una gota de agua) de Claudiano.⁶¹ Con esta empresa, dedicada a María, significa que la palma «de las injurias del invierno no se perjudica».⁶² De este modo, la palma es a ojos de Gacitúa, símbolo de la Cruz verde, que al colocarse el día antes del auto en el lugar donde se iba a celebrar, encarnaba la lucha contra el sacrilegio: «descuella como Palma este estandarte verde a quien nunca podrá infestar el pestilente vaho de la herejía».⁶³ Este árbol incorruptible es muestra de cómo las virtudes llevan al triunfo a través de la fe; y del mismo modo, para el predicador, esta relación festiva es elogiada como una obra virtuosa a través de la cual, el lector comprenderá el camino que debe elegir en su vida. Por ello concluye Juan de Gacitúa: «es pues la Palma breve y puntual descripción de los Triunfos del Tribunal Santo de nuestra Fe».⁶⁴

Si Juan de Gacitúa emplea a través del *Mundo simbólico* la palma cuando trata la procesión de la Cruz Verde, por su parte, Bermúdez de la Torre, también quiso desplegar su conocimiento de la cultura visual en el apartado en el que describe las procesiones de las Cruces Verde y Blanca. De este modo, indica el cronista que «salió en esta solemne procesión la misma cruz, llevándola fray José de Peralta y Barnuevo [...] tres veces electo y aclamado

58. *Ibid*, s.p.

59. FILIPPO PICINELLI: *Mundus symbolicus...*, p. 583. En la versión italiana, sin embargo, se sitúa en el capítulo xxiii del mismo libro. Véase FILIPPO PICINELLI: *Mondo simbolico...*, p. 335.

60. SANCTI AMBROISE: *Opera*, Impresis societatis typographicae librorum officii ecclesiastici iussu regis constitutae, Parisiorum, 1661, p. 44.

61. FILIPPO PICINELLI: *Mundus symbolicus...*, p. 587; FILIPPO PICINELLI: *Mondo simbolico...*, p. 336.

62. *Ibid*, p. 336. Esta no será la única empresa en la que compare la perseverancia en la virtud de María con la palmera, pues también aparece en aquella titulada *Intacta maritor*, donde aparecen dos palmeras inclinándose entre sí, para referirse al matrimonio de la Virgen con san José. Este simbolismo estará presente en distintos programas visuales relacionados con María. JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ: «Un programa emblemático de exaltación mariana: los azulejos de la *ermida da memoria* en el sitio de Nazaré (Portugal)», en *Norba-Arte*, xx-xxi, 2000-2001, p. 71. 59-76.

63. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, s.p.

64. *Ibid*, s.p.

por sus prendas y méritos, dignísimo prior provincial de esta santa provincia de San Juan Bautista del Perú». ⁶⁵ El prelado peruano, «al cual con reverente humildad» ⁶⁶ dedicó sus *Triunfos*, es venerado por parte del poeta limeño, de quien destaca tres virtudes con las que alecciona a sus fieles sobre la vida que deben imitar y practicar: «mansedumbre, sabiduría y prudencia, de que ese mismo racional afecto le teje las coronas tres veces ofrecidas, como cantó la discreción de Alciato». ⁶⁷ Bermúdez de la Torre alude al emblema CIX del jurista italiano, ⁶⁸ *Αντέρωσ, Id est Amor virtutis* (Anteros, El Amor de la virtud) (figura 9), en cuya *pictura* Anteros, el amor virtuoso, muestra tres coronas vegetales colgadas de su brazo izquierdo mientras porta otra sobre su cabeza. La sentencia tomada para la relación festiva procede directamente del epigrama del milanés: ⁶⁹

*Tres undes corollas. Fert manus?
Eque ipsa texo uirtute corollas
Quarum quae sophiae est tempora prima tegit
¿Por qué tu mano sostiene tres guirnaldas?
Tejo cuatro guirnaldas con el yo de la virtud
y la principal de ellas, la guirnalda de la Sabiduría,
corona mis sienes.*

Con ella, a través de la figura del padre de la literatura emblemática, el cronista peruano busca instruir a su público sobre la práctica de estas virtudes que son las que inflaman las almas de los hombres, permitiéndoles moderar la ira, la concupiscencia y otras pasiones, y sobre las que brilla la sabiduría, ⁷⁰ cualidad presente en Peralta y Barnuevo, quien fue acompañado en la procesión de «otras dos sabias superiores coronas [...] fray Alonso López de las Casas y [...] fray Francisco Montañés». ⁷¹ En definitiva, estos tres prelados fueron un claro ejemplo de virtuosismo para el público asistente a la ceremonia, que debía imitar su conducta si quería ser salvado del fuego eterno.

65. *Ibid.*, fol. 54r.

66. JOSÉ TORIBIO MEDINA: *Historia del tribunal del Santo oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Gutenberg, s.l., 1887, p. 299.

67. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 54v.

68. En la edición de 1531 de la *Emblemata* de Ausburgo es el emblema CX, mientras que en la traducción española de Diego López es el CVIII. ANDREA ALCIATO: *Emblemata*, Steyner, Augsburgo, 1531, fol. E1v; DIEGO LÓPEZ: *Declaración de los emblemas de Alciato*, Juan de Mongastón, Nájera, 1615, fol. 272v.

69. ANDREA ALCIATO: *Emblemata / Les Emblemes*, Jean Richer, París, 1584, fol. 150v.

70. ANDREA ALCIATO: *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534* (ed. Mino Gabriele), Adelphi Edizioni, Milano, 2015, pp. 427-429; ANDREA ALCIATO: *Emblemas* (ed. Santiago Sebastián), Akal, Madrid, 1993, pp. 144-146.

71. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 56v.



Figura 9. Andrea Alciato, *Emblemata*, emb. cix, 1584

Finalmente, mi recorrido concluye con otro emblema que, como el de Picinelli, también hace referencia a la palma y designa la victoria de María sobre el pecado, y al que recurre Bermúdez de la Torre en la parte final de sus *Triunfos*. Se trata del emblema xxxvi de Andrea Alciato, *Obdurandum adversus urgentia* (Es preciso resistir ante los apremios) (figura 10), en el que un niño semidesnudo cuelga de las ramas de una palmera a la que se aferra con ambas manos, mientras las palmas se resisten a ceder bajo el peso del joven.⁷² Imagen que se prestó para ser trasladada al campo de las alegorías cristianas como sinónimo de la perseverancia en la virtud.⁷³

72. ALCIATO: *Emblemata/Les Emblemes...*, fol. 54r. Resulta interesante comprobar como si bien en la traducción de Diego López aparece la misma *pictura*, en la edición de 1531, las ramas de la palmera son atravesadas por una madera ante la que el peso del árbol se resiste, conformando un arco. LÓPEZ: *Declaración de los emblemas...*, fol. 124v; ALCIATO: *Emblemata...*, fol. B3r. Sobre esta variación en la *pictura*, véase ALCIATO: *Il libro degli emblemi...*, pp. 153-159.

73. ALCIATO: *Emblemas...*, pp. 70-71.



Figura 10. Andrea Alciato, *Emblemata*, emb. xxxvi, 1584

Este símbolo hace acto de presencia cuando el poeta peruano relata la última procesión del auto de fe, en el momento en el que el Santo Tribunal formó para volver a sus casas. Este desfile iba precedido por el virrey, «cuya siempre invariable constancia se admiró en este día que en aplauso de otros heroicos ánimos inspiraron las Musas a las acordes cítaras de Virgilio y Alciato». ⁷⁴ El cronista anota en la cita marginal una sentencia tomada del epigrama del italiano: *Nititur in pondus palma & consurgit in arcum* (La madera de la palmera contrarresta un peso y se eleva en un arco). ⁷⁵ Con ella manifiesta que el virrey, con su espíritu decidido y su constancia, ha llegado a lo más alto con gran dificultad y trabajo, resistiendo tenazmente cualquier opresión. Y gracias a su perseverancia, el Marqués de Villagarcía ha recogido en su vida los dulces frutos de la palma, «que elevando sus ramas sin rendir-

74. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fol. 161r.

75. *Ibid.*, fol. 161r; ALCIATO: *Emblemata /Les Emblemes...*, fol. 54r.

las al peso, forma de ellas un Arco para el triunfo [...] que en esta magnífica función aumentó los ínclitos blasones de la Fe».76 En definitiva, la relación del auto de fe peruano es clausurada con el elogio hacia el virrey y a los componentes del Santo Oficio que consiguieron con sus virtudes ser modelos para el pueblo y que en el virreinato del Perú el 23 de diciembre de 1736 su luz «reine, venza, triunfe y viva».77

CONCLUSIONES

Los *Triunfos del Santo Oficio Peruano* se presentan como un retrato del auto de fe celebrado en diciembre de 1736 en Lima, con el que aparentemente dio principio la etapa crepuscular de la institución hasta su definitiva abolición en 1820.

Este texto, de una amplitud considerable –más de cuatrocientas páginas lo conforman-, sorprendió a sus contemporáneos por la capacidad descriptiva del autor, el poeta Bermúdez de la Torre. En su exposición literaria el cronista deja constancia del protagonismo del universo festivo barroco en los territorios de ultramar en el siglo XVIII, donde la monarquía hispánica exhibe su poder, ideología y abundancia en todas las zonas que estaban bajo su mando. A través de este auto de fe y de la Inquisición como institución mediante la cual impartieron justicia, el pueblo fue testigo del mensaje de carácter moral que debía interiorizar.

Por su parte, Bermúdez de la Torre contribuyó a esa asimilación al incorporar distintos ejemplos procedentes de un sinnúmero de fuentes con los que complementa las ideas que se exponen en el texto. Así se descubren el mundo simbólico y la literatura emblemática entre las páginas de la relación con los que el autor refuerza dos conceptos morales: la Justicia y la Virtud. De los once símbolos que aparecen en su repertorio (recordemos que uno de ellos se repite), ocho están dedicados a la Justicia, un hecho que no resulta extraño por cuanto se trata de un auto de fe, y tres a la Virtud, donde aparecen modelos de conducta a seguir.

Cuando Bermúdez de la Torre trata la Justicia, abre las puertas a dos formas de llevarla a cabo: desde la *potestas* y desde la *imitatio*. Para ello resulta fundamental en primer lugar, el poder que ejercen los inquisidores –comparados con el ciervo y con la ibis– sobre los herejes –alegorizados por víboras–, cuyo fin es encaminarlos en la vía de la virtud. No obstante, esta potestad no recae solo en los inquisidores, sino en todos los miembros que conforman la jurisdicción española; de ahí que el autor aconseje la consulta

76. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER: *Triunfos...*, fols. 161r-161v.

77. *Ibid.*, fol. 165r.

y ayuda de otras autoridades para tratar la justicia como principio moral. Por otra parte, la imitación es una de las claves en esta escenificación, puesto que, por un lado, se recrea un espacio con un trono en el que se disponen el virrey y los inquisidores –comparado con el trono del rey persa Cosroes I– a través del cual van a representar y ejecutar su poder, y por otro, el propio texto envía un mensaje a la monarquía española a través de dos emblemas, instándola a imitar el ejemplo de Rodolfo II, como ejemplo de monarca cuya premisa fue velar por la religión.

Al mismo tiempo, las virtudes son fundamentales para encaminar a las almas a la vía de la verdad: la perseverancia en la fe católica y la sabiduría, con Anteros y la palma como protagonistas simbólicos, son las bases que deben mantenerse firmes para no desestabilizar la balanza entre las virtudes y los pecados capitales.

En definitiva, y a ello contribuyen de manera decisiva las citas a los emblemas y autores simbólicos, la relación festiva es una muestra de cómo los autores de la Edad Moderna se beneficiaban de los conocimientos que este género les ofrecía en sus distintos aspectos, destacando las enseñanzas morales en los *Triunfos del Santo Oficio peruano*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, ANDREA: *Emblemata*, Steyner, Augsburg, 1531.
 — *Emblemata /Les Emblemes*, Jean Richer, París, 1584.
 — *Emblemas* (ed. Santiago Sebastián), Akal, Madrid, 1993.
 — *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534* (ed. Mino Gabriele), Adelphi Edizioni, Milano, 2015.
- ANTÓN MARTÍNEZ, BEATRIZ: «La alegoría de la paz en la literatura emblemática española del Siglo de Oro: Juan de Solórzano Pereira y Andrés Mendo», en *Janus* 9, 2020, pp. 275-331.
- AZANZA, JOSÉ JAVIER: «La correspondencia entre Felipe IV y Sor María de Ágreda: lectura e interpretación a la luz de *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo», en *Potestas*, 8, 2015, pp. 195-240.
- BACIERO, CARLOS: «Juan de Solórzano Pereira y la defensa del indio en América», en *Hispania Sacra, Missionalia hispanica*, 58, 2006, pp. 263-327.
- BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER, PEDRO JOSÉ: *Triunfos del Santo Oficio Peruano. Relación panegírica, histórica y política*, Imprenta Real, Lima, 1737.
- CAUSSIN, NICOLAS: *Polyhistor symbolicus*, Adriani Taupinart, Parisiis, 1634.
 — *Símbolos selectos y parábolas históricas*, Imprenta Real, Madrid, 1677.
- DE PALMA, RICARDO: *Anales de la Inquisición de Lima*, Minerva, Lima, 1997.
- GARCÍA ARRANZ, JOSÉ JULIO: «Un programa emblemático de exaltación mariana: los azulejos de la los azulejos de la *ermida da memoria* en el sitio de Nazaré (Portugal)», en *Norba-Arte*, XX-XXI, pp. 59-76.
- GARCÍA ARRANZ, JOSÉ JULIO: *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, A SIELAE, Coruña, 2010.
- GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Ediciones Tuero, Madrid, 1988.

- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, JESÚS MARÍA: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Ediciones Tuero, Madrid, 1987.
- HARTH-TERRÉ, EMILIO: «El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña», en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, xxvi-II, 1961, pp. 360-430.
- KREIHING, JOHANN: *Emblemata ethico-politica*, Apud Iacobum Meursium, Antverpiae, 1661.
- LÓPEZ, DIEGO: *Declaración de los emblemas de Alciato*, Juan de Mongastón, Nájera, 1615.
- MARTÍN RUBIO, MARÍA DEL CARMEN: *El Marqués de Villagarcía, Virrey del Perú: (1736-1745)*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2010.
- MENDO, ANDRÉS: *Príncipe perfecto y Ministros ajustados*, H. Boissat y G. Remus, Lyon, 1662.
- MILLAR CARVACHO, RENÉ: *La inquisición de Lima. Signos de su decadencia, 1726 – 1750*, Lom. Ediciones, Chile, 2004.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 2001.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO: *Idea de el buen pastor*, Anisson y Posuel, León, 1682.
- PÉREZ, JOSEPH: *Breve Historia de la Inquisición en España*, Crítica, Barcelona, 2012.
- PICINELLI, FILIPPO: *Mondo symbolico*, Presso Nicolò Pezzana, Venetia, 1678.
- *Mundus symbolicus*, Henrici Theodori von Cöllen, Coloniae, 1715.
- *Los cuerpos celestes (El mundo simbólico)* (trad. Eloy Gómez Bravo), El Colegio de Michoacán, Zamora, 1997.
- RETO AGURTO, ALEXIS: «*Triunfos del Santo Oficio Peruano*: Bermúdez de la Torre, la retórica colonial y la dimensión festiva del auto de fe en el virreinato peruano», en MARIELA INSÚA y MARTINA VINATEA RECOBA (ed.): *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2013, pp. 301-314.
- REY SIERRA, ANA MARÍA: «Mendo, a la sombra de Solórzano Pereira», en SAGRARIO LÓPEZ POZA (ed.): *Estudios sobre Literatura Emblemática Española: Trabajos del grupo de investigación «Literatura emblemática hispana»*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Ferrol, 2000, pp. 261-271.
- SANCTI AMBROISE: *Opera*, Impresis societatis typographicae librorum officii ecclesiastici iussu regis constitutae, Parisiorum, 1661.
- SKINFILL NOGAL, BÁRBARA: «Filippo Picinelli según Filippo Picinelli», en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 30, 119, 2020, pp. 115-132.
- SOLÓRZANO PEREIRA, JUAN: *Emblemata centum regio-politica*, Garciae Morras, Madrid, 1653.
- TORIBIO MEDINA, JOSÉ: *Historia del tribunal del Santo oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Gutenberg, s.l., 1887.
- *La imprenta en Lima (1584-1824)*, vol. 1, Editorial Maxtor, Valladolid, 2013.
- TORIBIO MEDINA, JOSÉ: *Historia del tribunal del Santo oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820) (Tomo I)*, Ediciones LAVP, New York, 2020.
- WILLIAMS, JERRY M.: «A New Text in the Case of Ana de Castro: Lima's Inquisition on Trial», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 24, 1, 2001, pp. 1-26.

LA RESEMANTIZACIÓN DEL BRUTO DE DAVID
DURANTE LA REVOLUCIÓN FRANCESA:
DE PROPAGANDA MONÁRQUICA A OBRA
REVOLUCIONARIA*

THE RESEMANTIZATION OF DAVID'S BRUTUS
DURING FRENCH REVOLUTION:
FROM MONARCHIC PROPAGANDA
TO A REVOLUTIONARY ARTWORK

ELENA BELLIDO PÉREZ
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-3107-5481>

Recibido: 20/09/2020 Evaluado: 30/11/2020 Aprobado: 09/12/2020

RESUMEN: Jacques-Louis David se involucró activamente con todos los poderes de la Francia de finales del siglo XVIII: pintó para el rey Luis XVI, para los jacobinos y para el emperador Napoleón. Sus contradicciones ideológicas tienen su razón de ser en la ambición profesional del artista, máximo representante del neoclasicismo, cuyo objetivo de acabar con la Academia lo llevó a las más altas esferas de la política revolucionaria. Del estudio de su obra *Los lectores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* se desprende tanto el viraje ideológico de David como el incipiente rol del artista independiente del cambio de siglo.

* Este trabajo se ha realizado en el contexto del grupo de investigación IDECO (Grupo de Investigación en Comunicación Política, Ideología y Propaganda, SEJ-539).

Palabras clave: arte, propaganda, Revolución Francesa, Jacques-Louis David, Bruto.

ABSTRACT: Jacques-Louis David was actively involved with all the powers of late 18th century in France: he painted for King Louis XVI, for the Jacobins and for the Emperor Napoleon. His ideological contradictions have their *raison d'être* in the professional ambition of the artist, who was the highest figure of Neoclassicism, whose objective of ending with the Academy led him to the highest spheres of revolutionary politics. The study of his work *Lictors Returning to Brutus the Bodies of his Sons* reveals both David's ideological turn and the incipient role of the independent artist belonged to the turn of the century.

Keywords: art, propaganda, French Revolution, Jacques-Louis David, Brutus.

INTRODUCCIÓN: DAVID EN SU CONTEXTO

El trabajo de Jacques-Louis David como pintor se sitúa en la Francia del cambio de siglo XVIII al XIX, años en los que el país estaba experimentando una serie de acontecimientos que cambiarían el curso de la historia occidental. David nació el 30 de agosto de 1748 en París y murió en Bruselas, enfermo del corazón, 77 años más tarde. Esta larga vida fue la que le permitió involucrarse en todos los cambios históricos que pudo presenciar. Como comenta Schnapper, «he lived through the Ancien Régime, the Revolution, the Consulate, the Empire and the Restoration», y aunque esto también se aplique a otros artistas coetáneos, «none was so closely involved in the events of his time».¹ Y es que David no solo ilustró los tiempos convulsos de la Francia revolucionaria, sino que desarrolló un trabajo dialogante con su época, adoptando un papel activo en los conflictos y en las decisiones políticas, y trasladando al arte y a la cultura europea, a través de su estilo neoclásico, un patriotismo que pasó a ocupar un lugar predominante en el Romanticismo posterior.

En su rol político, David fue un miembro de la Convención, un regicida, un íntimo de Maximilien Robespierre y el esteta de Napoleón Bonaparte, variando en tal grado en su posicionamiento ideológico, que los autores que han estudiado al artista no encontraban dificultades en interpretar la obra

1. ANTOINE SCHNAPPER: *David*, Alpine Fine Arts Collection, Nueva York, 1982, p. 7.

del pintor en función de su propio convencimiento político.² No obstante, tal y como apunta Lee, en la motivación artística de David son clave su propia competitividad y la búsqueda de fama y reconocimiento.³ Así, Lee acaba afirmando que «perhaps the characteristic of David that emerges most clearly is his combination of powerful commitment and extreme pragmatism».⁴ Nada más lejos de la realidad: aunque el curso de la historia se encargue de encajar razonadamente el posicionamiento político adoptado por David en cada momento, el hecho de que su compromiso destacara por igual en todas las etapas lleva a señalar como su carta motivacional un pragmatismo que va desde la supervivencia artística hasta la pura ambición profesional.

Sin embargo, existe un nexo de unión entre la mayoría de obras de David y su puesta al servicio de diferentes causas y entidades de poder: este es el patriotismo. Tal concepto viene dado por el contexto cultural en el que se desarrolló su obra. Según Brookner, aunque no haya evidencias de que David fuese lector de Rousseau, La Font de Saint-Yenne, Johann-Joachim Wincklemann o Denis Diderot, su trabajo se puede enmarcar en los ideales de dichos autores, populares en su tiempo, dada su «vindication of the century's nostalgia for nature and for nobility, for moral worth and the aesthetic sublime, for civic joy and for political devotion, and in the purest sense of liberty, equally, and fraternity».⁵

Por otro lado, del contexto artístico de David se han de destacar los Salones y la Academia, instituciones ambas dependientes de la Corona antes de la Revolución Francesa. Los Salones de París, celebrados en el Palacio del Louvre, se habían consagrado como eventos bienales desde 1737,⁶ y jugarían un rol fundamental en el reconocimiento posterior de la obra de David. En ellos, donde acudían personas de todas las clases sociales, se fraguó la figura del público como ente determinante para la comunicación artística⁷ y, por consiguiente, para el comercio de arte que se consolidaría tras la emancipación de los artistas de las antiguas instituciones de poder. Poco a poco, las élites que intermediaban en el contenido y la forma de las obras quedaron reducidas: en los Salones, «the ordinary man or woman was encouraged to rehearse before works of art the kinds of pleasure and discrimination that once had been the exclusive prerogative of the patron and his intimates».⁸

2. *Ibidem*

3. SIMON LEE: *David*, Phaidon, Londres, 1999, p. 6.

4. *Ibidem*

5. ANITA BROOKNER: *Jacques-Louis David*, Purnell, Paulton, 1980, p. 23.

6. THOMAS CROW: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, Yale University Press, New Haven, 2000, p. 1.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*, pp. 2-3.

En cuanto a la Academia, esta era la única vía posible para acceder a los Salones y para, en definitiva, tener un futuro artístico. En la época de David, la Academia estaba controlada por el conde D'Angiviller, al mando de la *Direction des Bâtiments du Roi*. Cuando este relevó al marqués de Marigny, insufló un cambio fundamental: propició el género de la pintura de historia como medio transmisor de la virtud heroica. «He recognized the propaganda value of history painting», comenta Boime, «and wished not only to convey a concern for the political and moral virtues extolled by the rising bourgeoisie but to restore the nationalistic sentiment so badly damaged in the wake of the Seven Years War».⁹ La novedad del programa de pintura de historia propuesto por D'Angiviller para el rey era, tal y como indica Honour, que las virtudes que pretendía transmitir con él eran abstractas y no se asociaban nunca a la monarquía de manera directa, como era costumbre hasta ese momento.¹⁰ Este hecho, sin haberlo previsto, configuraría la estética revolucionaria posterior y haría de David un artista destacado en su independencia ideológica.

Protegido por Joseph-Marie Vien, David ingresó en la Academia a los 18 años. A partir de entonces, los esfuerzos del pintor se concentraron en el Premio de Roma, un prestigioso galardón que becaba al ganador durante tres años en la Academia Francesa en Roma, donde los estudiantes copiaban a los maestros clásicos como Rafael o Tiziano. David intentaría hacerse con él en tres ocasiones fallidas antes de conseguirlo en 1774.¹¹ De espíritu considerablemente ambicioso, estos rechazos le provocaron incluso un intento de suicidio, pero, sobre todo, un sentimiento encontrado con la institución oficial de la Academia. No obstante, David pudo disfrutar posteriormente del favor oficial realizando encargos como *El juramento de los Horacios* (1784) para el rey o *La muerte de Sócrates* (1787) para el concejal Charles-Michel Trudaine de la Sablière.

LA CREACIÓN DE BRUTO

El éxito de los Horacios en el Salón de 1785 hizo que David recibiese otro encargo de la Corona, materializado en *Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos*, cuyo nombre completo es *Brutus, premier Consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils, qui s'étoient conspiré contre la liberté Romaine, des Licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur*

9. ALBERT BOIME: «Marmontel's Belisaire and the pre-revolutionary progressivism of David», en *Art History*, 3(1), 1980, pp. 81-101.

10. HUGH HONOUR: *Neo-Classicism*, Penguin Books, Victoria, 1968, p. 82.

11. ANTOINE SCHNAPPER: *David*, 1982, pp. 22-25.

donne la sépulture (figura 1). Paradójicamente, esta obra, concebida originalmente para servir como propaganda para la Corona, se convertiría en la carta de presentación del posterior republicanismo de David.



Figura 1: *Los lectores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* (Jacques-Louis David, 1789). Museo del Louvre, París, 323 x 422 cm

Dos años después de la exposición de los Horacios, el conde D'Angiviller le encargó a David una pintura de historia para la monarquía, dándole libertad en la elección del tema.¹² Según Herbert, David propuso dos temas entonces: el general republicano Cayo Marcio Coriolano en el momento en que es persuadido por su familia para que no busque venganza sobre Roma, y la partida hacia la guerra del cónsul Marco Atilio Régulo, aceptando D'Angiviller el primer tema.¹³ Coriolano era un general conservador que se había ganado el respeto de la aristocracia y el desencanto del pueblo al no tomar medidas

12. ANTONIO PINELLI, *David*, 5 continents, Milán, 2004, p. 18.

13. ROBERT L. HERBERT, *David Brutus*, Allen Lane, Londres, 1972, p. 18.

contra la hambruna que padecía.¹⁴ Sin embargo, David cambió el tema por motivos de los cuales no queda constancia. Sí se conoce que el pintor no llegó a informar sobre este cambio: todavía en 1789, la correspondencia demuestra que la Casa Real entendía que David trabajaba en su *Coriolano*, una historia que, por otra parte, favorecía su interpretación monárquica.¹⁵

En estos años no existía todavía ningún documento que constataste el posicionamiento ideológico de David. De hecho, las interpretaciones republicanas de sus cuadros vinieron justo después de la exposición de *Bruto* en el Salón de 1789; esto es, justo después del estallido de la Revolución Francesa. Si bien es cierto que en ocasiones parecía desafiar a las instituciones oficiales de la Academia y la monarquía entregando tarde sus trabajos o cambiando las proporciones y temáticas de los encargos,¹⁶ la realidad, a efectos prácticos, es que David seguía siendo un pintor academicista que recibía encargos reales por parte de D'Angiviller y los exponía en los salones. Estos actos de rebeldía se consideraban en su momento como la necesidad que tenía el artista de crear un efecto sorpresa en torno a su trabajo, pero no como la negación del poder real.¹⁷ Por consiguiente, en 1789, los críticos de la época aún no comentaban que David estuviese poniendo en cuestión ni la Corona ni la Academia como organismo oficial regulador del arte, sino todo lo contrario: el artista trabajaba y se beneficiaba de ambos.

Así pues, desconociendo la existencia de una motivación ideológica en el cambio de temática del encargo, David representó finalmente una escena íntima de la historia de *Bruto*.¹⁸ Lucio Junio Bruto era el sobrino de Lucio Tarquinio el Soberbio, séptimo y último rey de Roma. Este era un tirano que, tras matar a su esposa para poder casarse con la hija del rey, asesinó también a su suegro para poder usurparle el trono. Tarquinio condenó a muerte a varios senadores, así como a la mayoría de la familia de su sobrino Bruto. La caída del déspota se inicia cuando su hijo Sexto Tarquinio violó a la patricia Lucrecia, la cual acabó suicidándose frente a su esposo, su padre y frente a Bruto. Este último, acabó jurando sobre el cadáver de Lucrecia que acabaría con la monarquía. Tras una exitosa batalla liderada por Bruto, los Tarquinios se exiliaron y Bruto se convirtió en cónsul junto con el que fuera esposo de Lucrecia, siendo así uno de los fundadores de la República. Para la desgracia de Bruto, sus dos hijos Tito y Tiberio estuvieron más tarde envueltos en una conspiración para la restauración de la monarquía, lo cual obligó a Bruto a ordenar la ejecución de ambos.

14. *Ibidem*, pp. 54-55.

15. *Ibidem*, p. 18.

16. *Ibidem*, p. 61.

17. *Ibidem*, p. 62.

18. *Ibidem*, pp. 16-17.

Según Schnapper, David pudo cambiar el tema motivado por la tragedia *Brutus* de Voltaire, la cual, inequívocamente anti-absolutista, había sido representada una sola vez en 1786.¹⁹ Fuese la tragedia de Voltaire la razón o no, cuando David se decidió por Bruto para su encargo real, pretendió en un primer momento continuar la tradición pictórica de la historia del cónsul representando su juramento de venganza sobre el cuerpo de Lucrecia.²⁰ Esta escena, junto con la condena a muerte de sus hijos, ya estaba comúnmente aceptada en la pintura como ejemplo de virtud heroica, habiendo sido propuesta por Diderot y La Font de Saint-Venne.²¹ En el año anterior, por ejemplo, el austríaco Friedrich Heinrich Füger y el francés Guillaume Guillon Lethière trabajaron sobre la misma temática. En definitiva, siempre se trataba de un héroe defendiendo su patria hasta las últimas consecuencias. No obstante, en 1788 David ya había decidido mostrar una escena nunca vista antes: la tensión de Bruto cuando recibe los cadáveres de los hijos que, llevado por el deber patriótico, había mandado asesinar. De este modo, la virtud heroica quedaba retratada en sus más crudas consecuencias, reflejada en el tormento interno del protagonista. Así, a través de una carta que dirigió a su alumno Wicar el 14 de junio de 1789, el propio David ratificó su voluntad de introducir este nuevo elemento en el imaginario cultural:

Estoy haciendo una pintura de invención propia. Bruto, hombre y padre, se ha privado de sus hijos y ha regresado a su hogar, donde le traen los cuerpos de sus dos hijos para enterrarlos. Es interrumpido en su angustia, al pie de la estatua de Roma, por los gritos de su esposa, el miedo y el desmayo de su hija mayor. La descripción es hermosa, pero en cuanto a la pintura, no me atrevo a decir nada todavía. Parece, para no mentirte, que están contentos con la composición.²²

Tal y como se puede observar, no hay nada en esta descripción que implique un compromiso político por parte de David, ya que no menciona ni siquiera la causa republicana que motivaba al héroe a tomar esta decisión. David, por tanto, se mantenía aséptico con sus alumnos, y comentaba su obra desde un punto de vista exclusivamente iconográfico.

Por lo tanto, los motivos de creación de esta obra se pueden resumir del siguiente modo:

19. ANTOINE SCHNAPPER, *David*, p. 92.

20. *Ibidem*, pp. 18-19.

21. ANITA BROOKNER, *Jacques-Louis ...*, p. 24; STEFAN GERMER y HUBERTUS KOHLE: «From the theatrical to the aesthetic hero: on the privatization of the idea of virtue in David's Brutus and Sabines», en *Art History*, 9(2), 1986, p. 171; SIMON LEE: *David*, 1999, p. 122; DURNING LAWRENCE ETTLINGER: «Jacques Louis David and Roman Virtue», en *Journal of the Royal Society of Arts*, 115(5126), 1967, p. 117.

22. Traducción de la autora (en adelante, TdA) de David citado en ROBERT L. HERBERT, *David...*, pp. 123-124.

- En primer lugar, los motivos originales son externos: David emprende la creación de este cuadro porque la Corona le había encargado una pintura de historia. Es, por tanto, una obra de propaganda, aunque con un marco de libertad creativa bastante amplio.
- En segundo lugar, David debe decidir personalmente el tema y acaba desestimando el Coriolano acordado, de trazas conservadoras, para abordar la historia de Bruto, quizá motivado por la tragedia anti-monárquica de Voltaire.
- Y, en tercer lugar, David debe tomar de nuevo otra decisión: qué escena de Bruto representar. En este caso, la motivación puede derivarse de sus propias inquietudes estéticas y creativas, puesto que decide romper con la tradición histórica y mostrar un momento íntimo y familiar quebrado por el deber patriótico de Bruto.

Así pues, aunque el origen del Bruto sea un encargo monárquico, por la serie de decisiones que tuvo que tomar David en torno a su obra se aprecia un amplio espectro de posibilidades creativas en las que el pintor podía, además de innovar estéticamente, arriesgar ciertas interpretaciones ideológicas. Por ello, lo que sí puede afirmarse es que David era consciente en cierto modo de lo que su Bruto implicaría. Tal y como Schnapper comenta, David eligió una escena en la que se ponía antes de relieve el patriotismo de Bruto que su republicanismo: «What the painter exalts is the strength of mind, the stoicism, in the pure tradition of ‘events illustrating virtues’ such as painters had been producing in increasing numbers during the last fifteen years in the king’s service»;²³ aunque, por otro lado, «David must nevertheless have been aware of the political implications of the choice of such a subject in 1788».²⁴ Ciertamente, Schnapper coincide con Boime cuando este último comenta que es imposible que David «no tuviera en cuenta las numerosas implicaciones de su tema con respecto a los acontecimientos que se estaban desarrollando», puesto que con la exposición del Bruto «su posición progresista coincidió con la de aquellos que asumieron el poder».²⁵

23. ANTOINE SCHNAPPER, *David*, p. 92.

24. *Ibidem*, p. 92.

25. ALBERT BOIME: *Historia social del arte moderno. 1. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Alianza Forma, Madrid, 1994 (1987), pp. 425 y 436.

LA EXPOSICIÓN DE BRUTO EN EL SALÓN DE 1789

Controversias iniciales

El año de 1789 fue un año determinante para Francia y, por extensión, para Europa. Desde 1781, los precios de la agricultura eran demasiado bajos, lo cual, junto con la sequía de 1785 y las grandes hambrunas de 1785 y 1788,²⁶ hizo que las revueltas populares no dejaran de sucederse. Los campesinos se encontraban quemando castillos a las afueras de París, destrozando vallas y matando a miembros de la nobleza²⁷ antes de que ocurriese la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789, gracias a su vez a soldados descontentos que facilitaron el asalto. Los disturbios poco a poco dieron paso a una revolución, liderada por una burguesía descontenta y unos parlamentarios que habían sido destituidos de su cargo. La Asamblea Nacional se había autoproclamado como tal el 17 de junio de 1789 a propuesta de Sieyès. El 23 de junio, tres días después del juramento en el patio de juego de pelota, Luis XVI presidió una sesión conjunta donde adoptó una actitud desafiante contra la recién proclamada Asamblea y ordenó su disolución.²⁸ Sin embargo, acabó cediendo ante la Asamblea para prevenir más altercados. En los días sucesivos, la mayoría del clero y un grupo de nobles liderados por el duque de Orleans, primo del rey, pasaron a formar parte de la Asamblea Nacional.²⁹ Finalmente, el 9 de julio se proclamó la Asamblea Nacional Constituyente y, tras la toma de la Bastilla y las tensiones entre la burguesía armada y el ejército del rey,³⁰ se celebró una extensa reunión el 4 de agosto en la que se dijo de Luis XVI que sería el regenerador de la libertad francesa.³¹ Este hecho, en principio, marcaría el nuevo comienzo de Francia como monarquía constitucional. Así pues, la tarea de la Asamblea Nacional Constituyente era trabajar en una constitución donde se reconociesen los derechos del hombre, y se eliminasen la tortura judicial, los impuestos feudales y los privilegios fiscales; no obstante, no pidieron la abolición de la monarquía.³² Así, el 26 de agosto

26. JAMES LLEWELYN WHITE: *The origins of Modern Europe*, Horizon Press Publishers, Nueva York, 1965, p. 376.

27. *Ibidem*, p. 378.

28. FERNANDO PRIETO: *La Revolución Francesa*, Itsmo Madrid, 1989, p. 19.

29. *Ibidem*, p. 19.

30. Cuando la Asamblea sospechó que el rey estaba reuniendo su ejército alrededor de Versalles para derrocarles, comenzó a armar a la burguesía, dando como resultado la toma de la Bastilla. Esta milicia burguesa en París pasó a llamarse la Guardia Nacional (al frente de la cual se situaba Lafayette) y, así la situación, algunos ministros le aconsejaron al rey que huyese. Él decidió quedarse, pero su hermano, el conde d'Artois y futuro Carlos X, sí abandonó París, al igual que muchos nobles que emigraron al extranjero (FERNANDO PRIETO: *La Revolución ...*, p. 20).

31. *Ibidem*, pp. 20-21.

32. JAMES LLEWELYN WHITE: *The origins of Modern ...*, p. 377.

de 1789, un día después de la apertura del Salón de la Academia, se presenta como precedente constitucional la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, con la que termina el sistema feudal. La Constitución no estaría terminada hasta pasados dos años: el 3 de septiembre de 1791.

El Salón de 1789 se organizó, como todos los anteriores, bajo el auspicio de la monarquía, completando así el destino para el que el Bruto fue concebido. La portada del libretto del Salón de 1789 patentaba la iniciativa del rey respecto a la exposición:

EXPLICATION DES PEINTURES, SCULPTURE, ET GRAVURES, DE MESSIEURS DE L'ACADEMIE ROYALE, dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTÉ, par M. LE COMTE DE LA BILLARDRIE D'ANGIVILLER, Conseiller du Roi en ses Conseils, Mesire-de-Camp de Cavalerie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, Commandeur de l'Ordre de S. Lazare, Gouverneur de Rambouillet, Directeur & Ordonnateur-Général de Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales; de l'Académie Royale des Sciences.³³

El contenido de todo el Salón debía redundar, por tanto, en el beneficio de la monarquía. Por naturaleza, al tratarse de una obra de propaganda, la institución de poder que realiza el encargo debe estar presente desde la propia concepción de la misma. No obstante, en *Los lictores devuelven a Brutos los cadáveres de sus hijos* hallamos, diversas capas de lectura obtenidas al estudiar su contexto de creación. Concretamente, existen dos sentidos principales:

1. En primer lugar, Bruto solo sería un héroe patriótico utilizado por la Casa Real francesa para transmitirle al público la virtud heroica de servir a un país. Este es el sentido que la monarquía había pretendido con su encargo y que estaba presente, por otro lado, en toda la pintura de historia que desde 1774 el conde D'Angiviller estaba promoviendo para el rey. Esta sería, por tanto, la interpretación que la monarquía buscaba para el Bruto, facilitada por el contexto expositivo.
2. En segundo lugar, la monarquía seguiría estando presente en la obra de David, pero en forma de negación: es la necesidad de Bruto de acabar con una monarquía tiránica (y no la necesidad de defender de manera abstracta la nación) la que le obliga a anteponer sus deberes como patriota a sus deberes como padre. De este modo, Bruto le estaría mostrando al público francés un ejemplo de virtud patriótica extensible a todos los ciudadanos, y no aplicable, como se pretendía en el punto

33. SIN AUTOR: *Explication des Peintures, Sculptures, et Gravures, de Messieurs de l'Académie Royale*, Imprimerie des Bâtimens du Roi, París, 1789.

anterior, a los valores de la Casa Real. Este es el sentido crítico que perviviría en la obra,³⁴ olvidándose así su concepción original como propaganda monárquica.

Ciertamente, el Bruto en el contexto del Salón de 1789 suscitaría una preocupación explícita en el poder real que, en aquellos momentos, era el blanco de todas las revueltas populares. Las virtudes ejemplares en el arte (propuestas por D'Angiviller) se estaban trabajando al límite de lo que la monarquía podía permitir.

El cuadro de David no se expuso el día de la inauguración,³⁵ sino el 12 de septiembre,³⁶ siendo el retraso ya habitual en el artista. El conde D'Angiviller tenía constancia de dicho retraso. D'Angiviller se había exiliado por orden del rey el 28 de julio, 14 días después de la toma de la Bastilla.³⁷ Desde el exilio seguía manejando la organización del Salón, actuando en su nombre Charles-Étienne-Gabriel Cuvillier como director general de Bellas Artes en funciones. Así, el 10 de agosto, Cuvillier le dirige una carta a Vien, por entonces director de la Academia que, entre otros asuntos, decía lo siguiente:

[...] El Señor Director General piensa que no se debe tener demasiada precaución en la elección de los temas que se expondrán, en relación con las interpretaciones que podrían escapar de un observador y despertarse en otros. [...]. Solo siento aún más lo difícil que es predecir todo lo que se pueda imaginar, y mi objetivo único es instar al comité a que tome todas las precauciones posibles. [...]. Es a este respecto que me consuela, todo lo consolado que pueda estar yo, saber que la pintura del señor David está lejos de estar terminada.³⁸

En primer lugar, en esta carta se deja patente el miedo de D'Angiviller a la interpretación de las obras en un clima de levantamiento social como el que estaba viviendo París. Por lo tanto, ya eran conscientes de que había ciertas obras potencialmente subversivas. En cuanto al Bruto, Cuvillier deja notar su esperanza de que no esté acabado para su exposición en este Salón. Así, a través de sus palabras se intuye que para el 10 de agosto de 1789 D'Angiviller

34. DAVID CARRIER: «Was David a Revolutionary Before the Revolution? Recent Political Reading of *The Oath of the Horatii* and *The Lictors Returning to Brutus the Bodies of His Sons*», en DOROTHY JOHNSON (ed.): *Jacques-Louis David: New Perspectives*, University of Delaware Press, Cranbury, 2006, pp. 107-117.

35. Además del Bruto, David expuso otras obras en el Salón de 1789: el *Retrato de Antoine Lavoisier y su esposa* (1788) y *Los amores de Paris y Helena* (1788).

36. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, 1972, p. 52.

37. *Ibidem*, pp. 55-56.

38. TdA de la carta reproducida en *Ibidem*, pp. 124-125.

ya conocía la escena planteada por David en su obra y, por consiguiente, conocía y temía sus implicaciones ideológicas.

Dos días más tarde al envío de la misiva, se publicaba un artículo en el periódico radical *l'Observateur* en el que se culpaba a D'Angiviller y Cuvillier de prohibir la exposición del cuadro de David en nombre del rey.³⁹ Cuando Cuvillier negó las acusaciones en este periódico, otro artículo le volvió a contestar diciendo que el día 11 de agosto (al recibir Vien la carta), Vien fue a la casa de David para convencerle de que no entregase el Bruto en el Salón.⁴⁰ Sin embargo, en ese momento David tuvo que confirmarle que lo entregaría, pues Vien, encargado de la edición del catálogo, hizo que imprimiesen el título de la obra de David con una nota indicando su retraso. Según Dowd, el cuadro se exhibió, precisamente, por las presiones de la opinión pública tras haberse sugerido la censura de la obra en el citado artículo periodístico: «[...] popular feeling was so aroused that the 'subversive' picture had to take its appointed place at the Exhibition where it was protected by art students wearing the uniform of the newly created National Guard».⁴¹ Lo cierto es que, justo al terminar el cuadro, la actitud intransigente de David se vería reafirmada en un acto de rebeldía: el mismo día de la exposición del Bruto (12 de septiembre), David se unió a las demandas de un grupo de jóvenes artistas contra la Academia, llegando a liderar esta oposición.⁴² En esta rebelión creciente de David pudo haber también cierto acto de venganza, pues en 1787 D'Angiviller le había negado al pintor el puesto de director de la Academia de Francia en Roma, alegando que era demasiado joven.⁴³ Además, también en septiembre de 1789, la mujer de David se presentó como parte de una delegación de mujeres artistas (y esposas de artistas) en la Asamblea Constituyente para donar sus joyas a la causa del pueblo francés,⁴⁴ recreando así una leyenda romana relativa a la donación de joyas a la República que había sido llevada al lienzo, precisamente, en el Salón de 1785 por Nicolas-Guy Brenet.⁴⁵

En cuanto al resto de obras que se expusieron en el Salón de 1789, destaca cierto eclecticismo ideológico: desde retratos del rey Luis XVI como el de Antoine-François Callet hasta las propias escenas de la toma de la Bastilla de Hubert Robert. También se colgaban cuadros de tono amable, como el *Amor escapando de la esclavitud*, de Joseph-Marie Vien, y escenas bíblicas

39. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, 1972, p. 62.

40. *Ibidem*, pp. 62-63.

41. DAVID LLOYD DOWD: *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, University of Nebraska Press, Nueva York, 1948, p. 19.

42. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, p. 52.

43. THOMAS CROW, *Painters and ...*, p. 234.

44. ANTOINE SCHNAPPER, *David*, 1982, p. 97.

45. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, p. 52.

como *El diluvio*, de Jean-Baptiste Regnault. El día de la inauguración, cuando el Bruto aún no estaba en la pared, un artículo en *Révolutions* decía:

En efecto, las alegorías del amor, los retratos de cortesanas y los halagos de los esclavos nos interesan muy poco. De ahora en adelante, Bruto, pronunciando la muerte de sus hijos, o Decio muriendo por su patria, eso es lo que nos complacerá y nos seducirá.⁴⁶

De este modo, era visible el agotamiento de la temática cortesana y la predisposición a descubrir nuevas historias que unieran al pueblo en un sentimiento común.

La intención propagandística de la monarquía y la intención estética de David

El Bruto expuesto en el Salón de 1789 deja patentes dos intenciones diferentes en la concepción y creación de la obra: la intención propagandística de la monarquía y la intención estética de David. En un primer término, la monarquía tiene la intención de afirmar su poder mediante el encargo de un cuadro de pintura de historia en el cual, siguiendo el programa propuesto por d'Angivillier, se muestre una virtud patriótica que beneficie a la imagen del rey Luis XVI. Y, en un segundo término, David, al recibir el encargo, tiene la intención estética de innovar, no a través del formato estético (pues el estilo neoclásico ya se había consolidado en aquella fecha), sino a través de la forma de representación. Su idea de innovar en el modo en que los personajes conforman la escena, creando un episodio ausente hasta entonces en las referencias culturales del público, queda patente en la carta que dirige a su alumno Wicar, referida anteriormente. De hecho, en otra carta escrita cuando el cuadro se colgó en el Salón, David le comenta a Wicar que el Bruto fue cubierto de alabanzas: «Elogian principalmente la concepción y especialmente el colocarlo [a Bruto] en la sombra».⁴⁷ Es decir, esta intención estética fue rápidamente reconocida.

Los datos extraídos del contexto de creación de la obra confirman que, dado el amplio margen de creación artística que el encargo real le otorgaba a David, el artista contó con espacio suficiente dentro de la obra para configurar el significado del mensaje. David eligió (1) el tema histórico, (2) el momento exacto de la historia y (3) su representación, lo cual no desvirtuaba en principio la intención preliminar de la monarquía: pintar un cuadro de

46. TdA de la cita en ANTOINE SCHNAPPER, 1982, p. 65.

47. TdA de la carta citada en ROBERT L. HERBERT, *David...*, Allen Lane, Londres, 1972, p. 124.

historia que comunique una virtud patriótica. Así pues, la intención de poder de la monarquía queda explícita en esta obra principalmente porque se expone en un salón auspiciado por el rey, y porque se nombra en un catálogo donde se indica que el Bruto es un encargo real. La interpretación en este contexto, por consiguiente, es inequívoca. Pero, una vez finalizado el Salón, la innovación estética de David acabaría apuntando hacia la necesidad de terminar con la monarquía por amor a la patria.

El contenido ideológico y estético del Bruto

Las características del Bruto son especiales, ya que David contó con una libertad creativa tal que la obra representa, en términos generales, la transición entre el trabajo del artista para las instituciones oficiales y la independencia ideológica del mismo.

La Casa Real pretendía legitimar su poder a través de la idea de patriotismo de la obra. Ese patriotismo es una virtud que posee el héroe de la escena: Bruto, quien debe concentrar, como en toda pintura de historia realizada para Luis XVI, unos valores extrapolables a la monarquía. No obstante, el Bruto se puede leer en otros términos como obra de transición, puesto que, en el contexto en que se está estudiando, la Revolución Francesa recorría las calles y los acontecimientos circundantes favorecieron la reinterpretación de la obra. En este sentido, Bruto sigue siendo el héroe de la escena, pero transmitiendo un mensaje mucho más literal al público: la defensa de los ideales y la lucha por la nación frente a la monarquía tiránica. En la historia original, Bruto había llegado al punto de condenar a muerte a sus propios hijos, no solo por la defensa de un ideal abstracto de la nación, sino por la lucha a muerte contra la monarquía.

De este modo, el sentido que pareció alzarse como definitivo queda patente en el propio desarrollo de la intención estética del artista. Mientras que la pintura de historia solía representar episodios en los que las hazañas heroicas se situaban en la vía pública y se rodeaban de testigos, en el Bruto (como ya hizo David por primera vez cuatro años antes con los Horacios) la acción sucede en la intimidad del hogar. Aquí, el público receptor se asoma a la privacidad del personaje, lo que le permite al artista transmitir las pasiones con más fuerza. Pero, además de innovar en el escenario, David lo hace también en la narración, representando un momento de máxima angustia que no había llegado a aparecer en las fuentes históricas. La acción de la narración se ubica realmente en un segundo plano, donde los lictores están irrumpiendo en la casa del cónsul romano para dejarle los cuerpos sin vida de sus hijos, de los cuales, como espectadores, solo podemos ver unas piernas

iluminadas (figura 2). Este regreso de los hijos como cadáveres provoca una reacción contenida en Bruto, que sí está en un primer plano justo delante de sus hijos, aunque sombrío. La iluminación del fondo, que marca el detonante de la obra, en contraste con un protagonista oscuro, no hace sino acrecentar la tensión otorgada a Bruto. Cuando la vista se centra en él, hay ciertos elementos que transmiten su tormento: su ceño fruncido, sus pies cruzados con los dedos encogidos (única parte de Bruto iluminada) y su mano izquierda arrugando un papel escrito. Este papel es, según Herbert, una carta que le confirmaba la traición cometida por sus hijos.⁴⁸ Mientras lo agarra con fuerza, se apoya en los símbolos que le han dado la autoridad y el espíritu para cometer tal acción: son las ideas de Roma (en la loba capitolina del pedestal) y de la justicia (en Minerva, la diosa de la sabiduría y las causas justas). Bruto ha matado a sus hijos, conspiradores para la restauración monárquica, por el bien de Roma. La postura de Bruto y, concretamente, su mano derecha, indica que acaba de ser interrumpido mientras hundía la cabeza entre las manos. Ahora afronta una realidad para la que debe mostrar entereza, teniendo que ratificar la supremacía de su rol político al rol familiar. Aquí es donde se manifiesta en su máxima expresión el patriotismo pretendido por la monarquía como virtud ejemplar. Esta responsabilidad en Bruto queda patente en la mirada fija que dirige hacia el público, elemento crucial. En cierto modo, lo está interpelando, esperando a ser juzgado por tal atrocidad.

Estos acontecimientos se comprenden una vez que la mirada del espectador ha sido guiada hasta ahí a través de los llantos de las mujeres de la familia. Ese es el punto focal de la obra, donde recae toda la iluminación (figura 3). La mujer y las hijas de Bruto son las que realmente reciben los cadáveres, pues se sitúan frente a ellos, por lo que, como el propio David le indicaba a Wicar en su carta, es el lamento de las mujeres lo que ha interrumpido la aflicción en la que se encontraba Bruto. Ellas también han sido interrumpidas mientras realizaban labores domésticas (acción contenida en el costurero encima de la mesa), por lo que quizá aún no habían sido informadas de lo que estaba a punto de ocurrir. Este hecho aumenta aún más el patetismo en sus reacciones. En ellas vemos distintos grados de sufrimiento: la madre extiende el brazo hacia sus hijos mientras tiene que darle apoyo a su otra hija, desmayada del dolor. Bajo su pecho también se encuentra una hija que intenta ocultar de sus ojos los cadáveres de sus hermanos. La criada, por otro lado, oculta completamente su rostro. La madre de la familia, eje y personaje principal de la composición, es por tanto la única que lidia de manera directa con su dolor reflejando, a la vez, el papel de protectora del que Bruto ya se ha desprendido como padre.

48. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, p. 128.

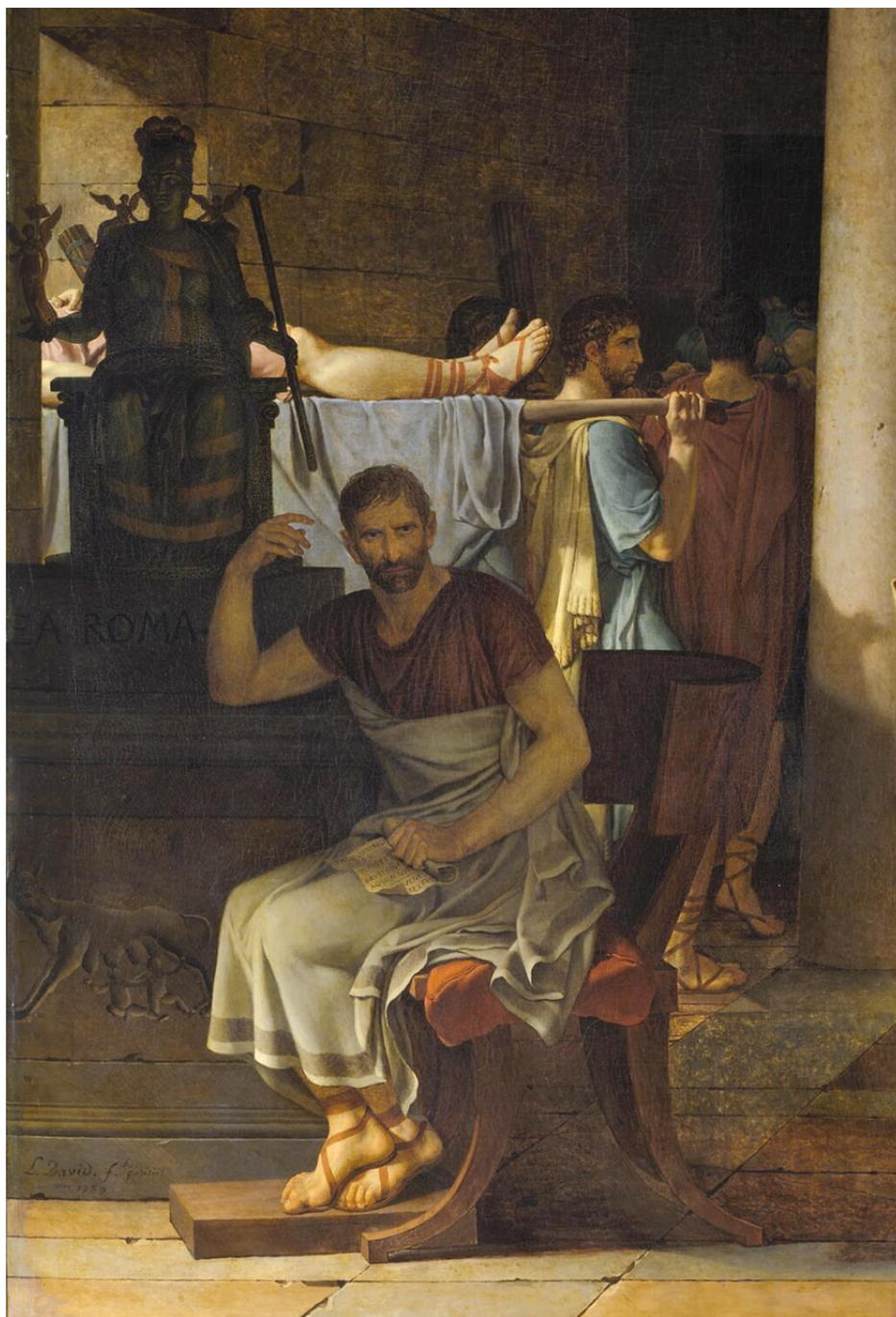


Figura 2: Detalle de Bruto en *Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* (Jacques-Louis David, 1789)



Figura 3: Detalle de las mujeres de la familia de Bruto en *Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* (Jacques-Louis David, 1789)

Instrumentalización propagandística del Bruto en el Salón de 1789

Puesto que el encargo que recibió David no fue restrictivo, las técnicas de instrumentalización propagandística en relación al contenido la obra fueron mínimas. De hecho, al dejar la elección del tema en manos de David, no se llegó a establecer la presencia de ningún tipo de contenido. En última instancia, el único que puede identificarse como tal es el género histórico, con el que ya se había educado la mirada del público para que lo relacionase directamente con el programa iconográfico real. Sin embargo, en las técnicas de formato podemos mencionar las dimensiones de la obra, pues al ser un encargo estas debían quedar acordadas por contrato, ya que en función de las mismas el artista recibía una mayor o menor cantidad de dinero. El cuadro de Bruto tiene 323 cm de alto por 422 cm de ancho, algo ligeramente inferior a las medidas de su anterior pintura de historia (los Horacios, de 330 × 425 cm). Con estas obras de gran tamaño se pretendía, ciertamente, impresionar al público visitante.

Por otro lado, en cuanto a las técnicas contextuales relativas a la exposición en el Salón de 1789, encontramos el libreto como herramienta

clave propagandística. Quizá lo más relevante de él en cuanto a la obra es su descripción: *Bruto, primer Cónsul, de vuelta en su casa, después de haber condenado a sus dos hijos, que habían conspirado contra la libertad romana, los lictores devuelven sus cuerpos para que sean enterrados*.⁴⁹ Así pues, ocultando el hecho de que los hijos habían conspirado para la restauración monárquica, Bruto se alza según el libreto como un héroe de la libertad, no como un héroe republicano como se interpretaría pocos años más tarde. Además, como en Salones anteriores, en el libreto se redundaba acerca del poder de la monarquía y su voluntad de llevar la exposición a cabo. Otra de las técnicas contextuales relevantes es la disposición de las obras dentro del entorno expositivo. En el caso del Salón de 1789, podemos acudir al grabado realizado por Charles de Wailly, en el que se ha marcado con un recuadro en rojo el lugar que ocupaba el Bruto.⁵⁰ En este grabado se observa claramente (además del recargamiento de las paredes del Salón) la regla expositiva que se estaba siguiendo: colocar las obras más pequeñas más cerca de la vista del público, y las más grandes en los huecos más altos. Por tanto, esta obra de David no se situaba a la altura de los ojos del público, sino en el espacio reservado para los lienzos de historia, pues eran habitualmente los de mayor dimensión. No obstante, en el grabado de De Wailly se puede apreciar que, de las 350 obras del Salón,⁵¹ el Bruto ocupaba una posición privilegiada, ya que, colocado en el muro frontal, se podía apreciar desde la planta baja, esto es, desde la perspectiva adquirida en el grabado. No ocurre así, por ejemplo, con las pinturas de los muros laterales, que solo pueden observarse correctamente desde el espacio reducido de la primera planta. Se potenciaba de este modo el impacto que pudiera generar la obra en el público.

EL BRUTO DESPUÉS DEL SALÓN DE 1789

El Bruto de David fue, quizá, su obra más simbólica en tanto que convirtió a Bruto en el héroe republicano de la Revolución. Por lo que supuso la introducción de este personaje en la vida francesa del cambio de siglo, se podría afirmar que la monarquía no logró el objetivo de reafirmar su poder a través de esta obra de propaganda, ni de revestirse de la virtud patriótica que destilaba la obra. Todo lo contrario: no hubo nada en este lienzo que fortaleciese

49. DURNING LAWRENCE ETLINGER, «Jacques Louis David ...», p. 117.

50. <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/salon-de-1789>.

51. YURI LONG: «An evolving document: growth and development of the Salon Livret», en JOHN HAGOOD: *Documenting the Salon: Paris Salon Catalogs, 1673-1945*, National Gallery of Art Library, Washington, 2016, p. 71.

el papel de Luis XVI en la mente del público. Este Salón en concreto tiene la particularidad de ser el primero abierto una vez había estallado la Revolución, y el último organizado por la Casa Real. Conociendo de antemano el levantamiento del Tercer Estado, se puede intuir que la actitud del pueblo a la hora de interpretar los cuadros colgados en este Salón debía ser distinta a la de los eventos anteriores: había evolucionado desde una receptividad pasiva a su verdadera formación como público crítico y activo. De las obras esperaban, pues, que diesen una respuesta estética a sus necesidades cívicas; que, en definitiva, pudieran verse representados en ellas de algún modo.

No obstante, las críticas recogidas del Salón de 1789 describían el cuadro en su plano estético, sin llegar a realizar una valoración ideológica de la obra. La gran mayoría, y tal y como David le avanzaba a Wicar, elogiaba la creación del momento dramático, la innovación de la composición y, con ella, el hecho de ubicar al protagonista en la sombra para intensificar su duelo. El 17 de septiembre se leía en *Affiches*:

M. David, cuyo nombre es suficiente para atraer la atención de los conocedores, se lleva todos los honores nuevamente este año. Su Bruto... es una composición de un tipo absolutamente nuevo, uno cuyo estilo es noble, severo, enérgico, y que retrata de la manera más adecuada una escena tan conmovedora como aterradora. La idea de poner a Bruto completamente en la sombra es un golpe de genio, que ayuda a hacer que la figura sea siniestra y desencadena el interesante grupo formado por la madre y las hermanas de las desafortunadas víctimas de la severidad paterna.⁵²

Por otro lado, las críticas más institucionales sí parecían adentrarse en el significado del cuadro para reafirmar su concepción original como encargo real. Así, en el *Supplément aux Remarques sur les ouvrages exposés au Salon*, el Conde de Mende Maupas oscurecía el incipiente republicanismo de la obra del siguiente modo:

Para apreciar las bellezas sublimes de esta composición, uno debe volver a la época en que Roma construyó su libertad sobre la tosquedad de sus costumbres, cuando los aspirantes a ciudadanos solo destronaron a reyes para reinar, cuando los sentimientos naturales dieron paso a la ambición ardiente, cuando un fantasma republicano consoló al pueblo por la tiranía de sus cónsules. Entonces uno comprenderá los méritos de la pintura de M. David: fuerza de composición, nobleza de expresión, decisión de movimiento, agonía de pose y, más que todo eso, originalidad de la concepción, porque el tema principal se encuentra en la parte oscura de la obra, como

52. TdA de la crítica citada en ROBERT L. HERBERT, *David ...*, p. 126.

para marcar el sufrimiento de un ser a quien la morgue republicana no puede evitar ser padre.⁵³

La república romana es asociada aquí con un concepto retrógrado y vago que, bajo la premisa de acabar con la tiranía, se apoderaba de la ambición de los ciudadanos y los acababa haciendo sufrir hasta el nivel más íntimo que refleja Bruto. Chua afirma que esta crítica se acerca a un ataque hacia el sistema republicano en general y su imposibilidad de llevarse a cabo⁵⁴; no obstante, la descripción ideológica de la obra no es directa, o, al menos, no tan directa como llegó a ser al siguiente año.

Habría que esperar algunos meses, ya en 1790, para que tuviese lugar un evento en el que la obra de David adquirió un significado republicano y tuvo un efecto directo en el comportamiento del público. Se trata de la representación de *Bruto* de Voltaire el 17 y el 19 de noviembre de 1790. Anticipándose a los posibles altercados que podía ocasionar este regreso de la tragedia de Bruto en un contexto revolucionario, París prohibió el día del reestreno que la audiencia llevase espadas al teatro. En la sala había quienes apoyaban al rey, y aplaudían las líneas de Bruto en que defendía la causa de Roma, mientras que los radicales se exaltaban en los momentos en que Bruto se enfrentaba a la tiranía monárquica. Tal era el entusiasmo que, al final de la obra, los radicales pidieron que se trajese el busto de Voltaire y lo colocaron en el escenario para coronarlo con laurel.⁵⁵ En la siguiente representación los defensores de la monarquía se redujeron en número, intimidados por los vítores de los radicales.⁵⁶ La noche del 19, cuando se levantó la cortina, el público pudo ver a un lado el busto de Voltaire y al otro el busto de Bruto, el cual había traído David desde Roma.⁵⁷ Sin embargo, lo más relevante ocurrió al final de la obra, cuando en la última escena se recreó el cuadro de David, inmediatamente reconocido por el público: «Every Parisian knew David's painting; each recognized right away the intention of thus honoring the artist in public in front of the nation. It was like a national holiday, heightened by unanimous applause».⁵⁸

En efecto, los eventos del año siguiente no hicieron más que acentuar la estrecha relación entre Bruto, el republicanismo en Francia, y David. Cuando en junio de 1791 se interceptó a Luis XVI intentando salir del país, el Club de los Cordeliers (o Sociedad de Amigos de los Derechos del Hombre y del Ciudadano) colgó un cartel en la ciudad en el que había cambiado de los

53. *Ibidem*, p. 127.

54. KEVIN CHUA: «In the Shadow of David's Brutus», en *Representations*, 21(1), 2013, p. 126.

55. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, pp. 74-75.

56. *Ibidem*, pp. p. 15.

57. *Ibidem*, pp. p. 76.

58. Von Halem citado en ROBERT L. HERBERT, *David ...*, 1972, pp. 77-78.

versos de Voltaire las referencias a Tarquinio y Roma por referencias al rey y Francia.⁵⁹ Además, el mes siguiente David organizó el funeral de Voltaire, siendo uno de los eventos más destacados que realizó como maestro de ceremonias.⁶⁰

Por último, el momento que supuso la resemantización completa del Bruto de fue su exposición en el Salón de 1791. En este evento se presentó por primera vez el boceto de David para el *Juramento del Juego de Pelota*, y con el objetivo de reforzar el compromiso republicano del artista, la Asamblea Nacional (organizadora del Salón) permitió que David expusiese de nuevo a los Horacios y al Bruto, produciéndose así una transferencia de significado desde el encargo jacobino (el Juego de Pelota) hacia los dos lienzos de historia originalmente concebidos como propaganda monárquica. De hecho, al Bruto se le modificó el título por *Brutus, de retour chez lui, après avoir condamné ses deux Fils qui s'étoient unis aux Tarquins, dont on rapporte les corps pour leur donner la sépulture*⁶¹. Si en el Salón de 1789 se indicaba en el libreto que los hijos de Bruto habían conspirado «contra la libertad romana», aquí se deja claro que estaban aliados con los reyes Tarquinos, por lo que el sentido anti-monárquico de la obra cobra fuerza en 1791.

La figura de Bruto y su amor por la república se siguió recordando en los años posteriores, ya que se llegó a colocar un busto del cónsul delante de los portavoces de la Convención Nacional.⁶² Pasó a ser, en definitiva, el héroe y referente republicano por excelencia. De hecho, cuando acusaron a ya un reconocido republicano David de haber aceptado retratar en 1792 al rey Luis XVI enseñándole la constitución a su hijo (encargo que, ciertamente, comenzó),⁶³ el pintor respondió: «¡Les diré que el pintor de Bruto no se hizo para pintar reyes!». ⁶⁴ En palabras de Lee, «as the Revolution proceeded David's picture acquired a topicality that he could not have foreseen and its dreadful subject and memorable image entered the public's consciousness». ⁶⁵

59. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, p. 81.

60. Dowd, 1948, p. 46

61. SIN AUTOR: *Explication des peintures, sculptures, et gravures, de messieurs de l'Académie Royale*, Imprimerie des Bâtiments du Roi, París, 1789, p. 23.

62. ROBERT L. HERBERT, *David ...*, p. 16.

63. ANTONIO PINELLI, *David*, 2004, p. 21.

64. TdA de David citado en ANTOINE SCHNAPPER, *David*, p. 121.

65. SIMON LEE, *David*, pp. 126-127.

BIBLIOGRAFÍA

- BOIME, ALBERT: «Marmontel's Belisaire and the pre-revolutionary progressivism of David», en *Art History*, 3(1), 1980, pp. 81-101.
— *Historia social del arte moderno. 1. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*, Alianza Forma, Madrid, 1994 (1987).
- BROOKNER, ANITA: *Jacques-Louis David*, Purnell, Paulton, 1980.
- CARRIER DAVID: «Was David a Revolutionary Before the Revolution? Recent Political Reading of *The Oath of the Horatii* and *The Lictors Returning to Brutus the Bodies of His Sons*», en DOROTHY JOHNSON (ed.): *Jacques-Louis David: New Perspectives*, University of Delaware Press, Cranbury, 2006, pp. 107-117.
- CHUA, KEVIN: «In the Shadow of David's Brutus», en *Representations*, 21(1), 2013, pp. 107-139.
- CROW, THOMAS: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, Yale University Press, New Haven, 2000.
- DOWD, DAVID LLOYD: *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, University of Nebraska Press, Nueva York, 1948.
- ETTLINGER, DURNING LAWRENCE: «Jacques Louis David and Roman Virtue», en *Journal of the Royal Society of Arts*, 115(5126), 1967, pp. 105-123.
- GERMER, STEFAN y KOHLE, HUBERTUS: «From the theatrical to the aesthetic hero: on the privatization of the idea of virtue in David's Brutus and Sabines», en *Art History*, 9(2), 1986, pp. 168-184.
- HERBERT, ROBERT L.: *David Brutus*, Allen Lane, Londres, 1972.
- HONOUR, HUGH: *Neo-Classicism*, Penguin Books, Victoria, 1968.
- LEE, SIMON: *David*, Phaidon, Londres, 1999.
- LONG, YURI: «An evolving document: growth and development of the Salon Livret», en HAGOOD, JOHN: *Documenting the Salon: Paris Salon Catalogs, 1673-1945*, National Gallery of Art Library, Washington, 2016
- PINELLI, ANTONIO: *David*, 5 Continents, Milán, 2004.
- PRIETO, FERNANDO: *La Revolución Francesa*, Itsmo Madrid, 1989.
- SCHNAPPER, ANTOINE: *David*, New York Alpine Fine Arts Collection, Nueva York, 1982.
- SIN AUTOR: *Explication des peintures, sculptures, et gravures, de messieurs de l'Académie Royale*, Imprimerie des Bâtimens du Roi, París, 1789. Recuperado de: gallica.bnf.fr/.
- WHITE, JAMES LLEWELYN: *The Origins of Modern Europe*, Horizon Press Publishers, Nueva York, 1965.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

FRANCESC ORTS RUIZ

Licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València (2005), y en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de la Rioja (Premio extraordinario, 2014). Llevó a cabo parte de sus estudios en Alemania (Johannes Gutenberg Universität Mainz). Ha desarrollado su carrera profesional colaborando como gestor cultural en diferentes instituciones, como el Museo Reina Sofía, el Museo del Prado y el Museo Carmen Thyssen de Málaga. Su investigación se centra en el análisis de la música instrumental en la ciudad de Valencia en los siglos xv y xvi, especialmente en los grupos de ministriles y trompetas, y atabales municipales y su colaboración en el paisaje sonoro de las celebraciones urbanas.

Ha participado en diferentes congresos y seminarios nacionales e internacionales y ha publicado los primeros resultados de sus investigaciones en revistas como *De Arte*, *Matèria*, *Ars Longa* o *Quadrivium*, mientras prepara su tesis doctoral sobre el tema.

Después de pasar dos años como investigador en formación en el Departamento de Historia del Arte de la UNED con un contrato FPU del Ministerio de Educación, actualmente es profesor titular de Historia del Arte en la Escola d'Art i Superior de Disseny de València.

DIEGO GONZÁLEZ NIETO

Graduado en Historia (2014) y Máster en Estudios Medievales (2015) por la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en Historia y Arqueología por la misma Universidad (2021) con una tesis doctoral titulada "Episcopado y conflicto político durante la guerra civil castellana (ca. 1465-1468)", dirigida por el profesor D. José Manuel Nieto Soria. En la actualidad es investigador contratado postdoctoral en el Departamento de Historia de América y Medieval y Ciencias Historiográficas de la Universidad Complutense de

Madrid a partir de una ayuda del Programa de Ayudas para la Formación de Personal Investigador de la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación) y miembro del Grupo de Investigación Consolidado UCM 930369: Sociedad, poder y cultura en la Corona de Castilla, siglos XIII al XV. Su ámbito de investigación principal, y cuyos resultados ya han sido expuestos en diversos congresos y publicaciones nacionales e internacionales, es el episcopado castellano bajomedieval y sus relaciones de poder.

RAÚL ROMERO MEDINA

Raúl Romero Medina realizó sus estudios de licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Sevilla (1996-2001). Se doctoró en Historia del Arte por la Universidad de Cádiz, con Mención Europea y Premio Extraordinario de Doctorado, con la tesis “Arquitectura Medieval en El Puerto de Santa María. Del islam a los inicios del Renacimiento”, dirigida por el Dr. Fernando Pérez Mulet, obteniendo sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Ha sido investigador visitante en el Grupo Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna de la Universidad de Valladolid dirigido por el Dr. Miguel Ángel Zalama Rodríguez. Es miembro del Grupo de Investigación reconocido por la Junta de Andalucía Patrimonio Documental y Bibliográfico de Andalucía y América: Fuentes para su estudio, dirigido por el Dr. Antonio Sánchez González. Asimismo, miembro del Grupo de Investigación UCM Historia de las ciudades hispanas y europeas, y su proyección a América (1250-1600), dirigido por la Dra. María Asenjo González y miembro del Grupo de Investigación UCM Arquitectura e Integración de las Artes en la Edad Media, dirigido por el Dr. José Luis Senrra Gabriel y Galán. Su línea de investigación está centrada en la arquitectura del último gótico y en la promoción nobiliaria de la Casa Ducal de Medinaceli (XV-XVIII). Entre la setentena de publicaciones que cuenta en su haber destacan trabajos en la revista *Goya*, o en editoriales como Sílex, Picard o Polifemo.

AITANA GOICOECHEA BELTRÁN

(Vitoria-Gasteiz, 13 de marzo de 1986). Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de València y Máster interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual. Realiza su tesis doctoral “Imagen, patrocinio y espacios de representación del poder en el Ducado de Saboya, 1559-1597” con la Universitat Jaume I de Castellón (España) y la Aix-Marseille Université (Francia) donde, en esta última, ejerce la docencia en la actualidad. Su campo de investigación abarca la historia y las formas de representación de las duquesas Margarita de Francia (1523-1574) y Catalina Micaela (1567-1597) en la Saboya de la última etapa del Renacimiento.

SILVIA CAZALLA CANTO

Silvia Cazalla Canto es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga (2013). Realizó el Máster Universitario en Estudios avanzados en Historia del Arte Español en la Universidad Complutense de Madrid en 2014 y el Máster de Profesorado en la Universidad de Málaga en 2015. En 2019 se doctoró en Artes y Humanidades por la Universidad de Navarra, bajo la dirección del profesor Dr. José Javier Azanza de esta misma Universidad y la codirección de la profesora Dra. Reyes Escalera Pérez de la Universidad de Málaga. Durante este periodo obtuvo las becas de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra para cursar los estudios de doctorado y por otro lado, las becas de la Fundación Ana María Aldama Roy (2015, Palma) y de la Académie de Stanislas (2017, Nancy, Francia), en reconocimiento a su labor investigadora. Asimismo, en 2018 le fue concedida una beca por el Scaliger Instituut para realizar una estancia investigadora en la Universidad de Leiden, Países Bajos.

ELENA BELLIDO PÉREZ

Profesora en la Universidad de Sevilla. Se doctoró en Comunicación con la tesis “Propaganda, arte y comunicación: propuesta teórica y modelo de análisis”, con la que obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude* y la Mención Internacional. Elena es graduada en Publicidad y Relaciones Públicas, donde le concedieron el Premio Extraordinario Fin de Estudios; posteriormente realizó el Máster en Comunicación y Cultura, ambos títulos de la Universidad de Sevilla. Fue beneficiaria durante cuatro años de un contrato predoctoral en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad de Sevilla). En esta etapa doctoral, Elena realizó tanto labores docentes e investigadoras como estancias de investigación internacionales en la University of Toronto (Canadá), la University of Wisconsin-La Crosse (Estados Unidos) y la Glasgow Caledonian University (Reino Unido). Actualmente investiga sobre ideología, arte, propaganda y comunicación política en IDECO (Grupo de Investigación en Comunicación Política, Ideología y Propaganda, SEJ-539). Elena cuenta con varios artículos científicos, capítulos de libro y comunicaciones en congresos nacionales e internacionales.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

María Josefa Cuesta Garcia de Leonardo (Universidad
de Castilla La Mancha)
Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll – Universidad de Burgos)
Noelia García Pérez (Universidad de Murcia)
Yolanda Fernandez Munoz (Universidad de Extremadura)
Paola Galetti (Università di Bologna)
Manuel García Luque (Universidad de Sevilla)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada)
Flocel Sabaté i Curull (Universidad de Lleida)
Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional
de Educación a Distancia)

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

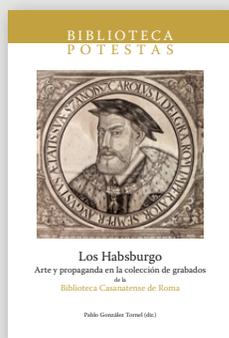


Colección Biblioteca *Potestas*

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*.



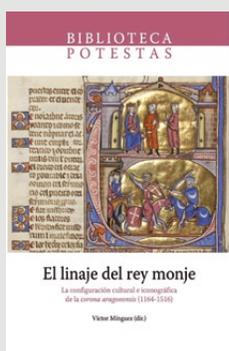
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, ed. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



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.



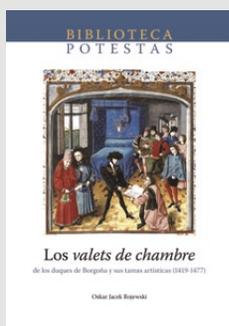
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



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.



Los valets de chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477), Oskar Jacek Rojewski, Biblioteca Potestas, número 6, Universitat Jaume I, 2021.

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO COLECCIÓN BIBLIOTECA POTESTAS:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)

Philippe Bordes (Université Lyon 2)

Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

Ximo Company (Universitat de Lleida)

Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM)

M^a José Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla-La-Mancha)

Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)

Laura Fernández-González (University of Lincoln)

Juan José Ferrer (Universitat Jaume I)

David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid)

Agnès Guideroni (Université Catholique de Louvain)

Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga)

Juan José Seguí Marco (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

FRANCESC ORTS RUIZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia) <i>Un rey, un mar y dos ciudades. Las entradas de Alfonso el Magnánimo en Valencia (1424) y Nápoles (1443). Transferencias e influencias de ida y vuelta</i>	7
DIEGO GONZÁLEZ NIETO (Universidad Complutense de Madrid) <i>El compromiso de las élites eclesiásticas con los intereses familiares a través del patrocinio religioso: el caso de García Álvarez de Toledo, obispo de Astorga (1463-1488)</i>	29
RAÚL ROMERO MEDINA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Lujo, poder y magnificencia en la Casa y Corte de Juan de la Cerda y Vique, II Duque de Medinaceli (1485-1544)</i>	53
AITANA GOICOECHEA BELTRÁN (Universitat Jaume I/ Aix-Marseille Université) <i>La triada en el Panteón femenino Valois (1547-1559)</i>	81
SILVIA CAZALLA CANTO (Universidad de Navarra) <i>El poder de la imagen escrita: símbolos y emblemas para los triunfos del santo oficio peruano</i>	113
ELENA BELLIDO PÉREZ (Universidad de Sevilla) <i>La resemantización del Bruto de David durante la Revolución Francesa: de propaganda monárquica a obra revolucionaria</i>	139
<i>Currícula de los autores</i>	161
<i>Revisores de este número</i>	165
<i>Contribuciones para Potestas</i>	167
<i>Submissions to Potestas</i>	171
<i>Beiträge für Potestas</i>	175
<i>Números publicados</i>	181
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	183