

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 24, enero 2024

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

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 (Universitat 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 (Enmanuel Collage, 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 (Universitat 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 (Universitat 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)

Flocl 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 96 33 - Fax: 964 72 96 33

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, 2024

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2024

IMAGEN DE CUBIERTA: Fragmento de Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration Des Droits de l'homme et Du Citoyen*, a. 1789, París: Musée Carnavalet.

INDEXACIÓN EN REVISTAS: DOAJ, CIRC EC3metrics – grupo B, RESH – grupo C, Dialnet, DICE – grupo C, INDICES CSIC, Latindex, Redib, MIAR, Dulcinea, RACO, Regesta Imperii, Sello de calidad de la FECYT 2022, EBSCO, SCOPUS

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

DOI Revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas>

DL: CS 240-2010



Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

ÍNDICE

EVA CALVO (Universitat Jaume I) <i>El azulejo como recubrimiento mural en dos espacios regios no conservados. El Palacio Real de Valsain y el Cuarto de San Jerónimo en época de los Austrias</i>	7
ANGÉLICA GARCÍA-MANSO (Universidad de Extremadura) <i>Sincretismo de las figuras de Anfitrite y Galatea: Una obra de David Teniers en la Nueva España</i>	27
FRANK EJBÝ POULSEN (Universidad Rey Juan Carlos) <i>Liberté, égalité, souveraineté: changing meanings of an allegory in Le Barbier's representations of The Déclaration des droits de l'homme et du citoyen</i>	51
CRISTINA FONSECA RAMÍREZ (Universitat Jaume I) <i>Las mariofanías inmaculistas: un arma devocional al servicio de Roma, 1830-1870</i>	89
ALICIA DÍAZ MAYORDOMO (Universidad de Extremadura) <i>Una reflexión en torno a la perpetuidad de la imagen del poder en la industria del arte del merchandising: el «Universo Frida Kahlo»</i>	111
<i>Currícula de los autores</i>	133
<i>Revisores de este número</i>	137
<i>Contribuciones para Potestas</i>	139
<i>Submissions to Potestas</i>	143
<i>Beiträge für Potestas</i>	147
<i>Números publicados</i>	153
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	155

EL AZULEJO COMO RECUBRIMIENTO MURAL
EN DOS ESPACIOS REGIOS NO CONSERVADOS.
EL PALACIO REAL DE VALSAÍN Y EL CUARTO
DE SAN JERÓNIMO EN ÉPOCA DE LOS AUSTRIAS

THE TILE AS A WALL COVERING IN TWO
UNPRESERVED ROYAL SPACES. THE ROYAL
PALACE OF VALSAÍN AND EL CUARTO
DE SAN JERÓNIMO IN THE HABSBURG PERIOD

EVA CALVO¹
Universitat Jaume I
<https://orcid.org/0000-0002-8970-9280>

POTESTAS, N.º 24, enero 2024 | pp. 7-25
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7826>
Recibido: 12/12/2023 Evaluado: 12/01/2024 Aprobado: 12/01/2024

RESUMEN: Las composiciones de azulejos en los siglos XVI y XVII contribuyeron significativamente al valor artístico de la arquitectura palaciega. Sin embargo, las constantes reformas y los cambios estéticos han resultado en la falta de conservación de muchas de estas composiciones, por lo que la documentación conservada se convierte en la única herramienta para valorar su patrimonio cerámico. Este estudio se enfocará en dos de las construcciones desaparecidas: el Palacio Real de Valsaín en Segovia y el Cuarto de San Jerónimo en Madrid. Aunque

1. Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación del Ministerio de Universidades de España. Eva Calvo was supported by The Margarita Salas postdoctoral contract MGS/2022/09 financed by the European Union-NextGenerationEU.

la falta de conservación limita el análisis de su programa decorativo, el objetivo será demostrar cómo estas dos fábricas fueron ornamentadas con cerámicas, respaldando así el papel fundamental del azulejo en la estética distintiva de la arquitectura de los Austrias, como se ha abordado en trabajos anteriores.

Palabras clave: azulejos, cerámica, Austrias, Palacio Real de Valsaín, El Cuarto de San Jerónimo.

ABSTRACT: Tile compositions in the 16th and 17th centuries contributed significantly to the artistic value of palatial architecture. However, constant alterations and aesthetic changes have resulted in the lack of conservation of many of these compositions, making the preserved documentation the only tool for assessing the ceramic heritage. This study will focus on two buildings that have disappeared: the Palacio Real de Valsaín in Segovia and the Cuarto de San Jerónimo in Madrid. Although the lack of conservation limits the analysis of their decorative programme, the aim will be to demonstrate how these two factories were ornamented with ceramics, thus supporting the fundamental role of the tile in the distinctive aesthetics of Habsburg architecture, as has been addressed in previous works.

Keywords: tiles, ceramics, Habsburgs, Royal Palace of Valsaín, The Room of San Jerónimo.

La apreciación que la dinastía de los Austrias mostró por la cerámica como revestimiento mural fue claramente evidente a lo largo de sus reinados.² Esta afirmación encuentra respaldo al examinar la secuencia de envíos de azulejos, que no solo se destinaron a embellecer los nuevos espacios arquitectónicos para la monarquía española, sino también a llevar a cabo reformas en lugares ya existentes. Estos incluyen las distintas residencias de la familia real, los prominentes sitios de reunión donde se tomaban decisiones políticas y de estado, así como los espacios concebidos para el disfrute, descanso y placer de los monarcas y sus familias.

La vulnerabilidad inherente de las piezas cerámicas, sumada a las diversas modificaciones realizadas en las arquitecturas para adaptar sus interiores a las exigencias de cada época, los estragos de incendios y desastres naturales,

2. Sobre este campo: EVA CALVO: *La cerámica de la monarquía española: uso y coleccionismo en la Casa de Austria (1516-1700)*. Tesis doctoral inédita. Universitat Jaume I, 2022.

o simplemente las adecuaciones de los edificios a nuevas tendencias arquitectónicas, condujeron a la completa desaparición de un considerable número de azulejos. Gracias a aquellos espacios donde se han conservado, podemos aproximarnos a sus épocas de producción, a los talleres de creación y a los propios artesanos.

Esta característica convierte a la obra arquitectónica en el documento de estudio más rico y, por ende, en una destacada fuente de conocimiento para la historiografía de la cerámica española. En cambio, en el caso de las piezas desaparecidas, solo podemos acercarnos a través de la documentación histórica conservada, que carece en su mayoría de descripciones detalladas sobre la decoración pictórica, y por diferentes escritos donde se describen los edificios arquitectónicos de la época. En este estudio nos centraremos a dos de ellos, el Palacio Real de Valsaín en Segovia y el Cuarto de San Jerónimo en Madrid.³ Ambos edificios, de destacada relevancia durante los siglos XVI y XVII, carecen de estudios específicos sobre el material cerámico en la actualidad.

EL PALACIO REAL DE VALSAÍN: LA CASA DEL BOSQUE

Los primeros registros que atestiguan la presencia de un Real Sitio en los bosques de Segovia datan del reinado de Carlos V. Específicamente, durante este periodo, el monarca emitió una Real Cédula que delineaba los límites del lugar, estableciendo prohibiciones relacionadas con la caza, la pesca y la tala de árboles. Sin embargo, la fundación de una residencia real en este enclave se remonta a muchos años atrás.⁴

Los bosques de Valsaín siempre fueron famosos por la abundancia en animales de caza como corzos, jabalíes, conejos, venados y osos, entre otros. Los reyes medievales, grandes aficionados a esta actividad, encontraron en ellos un lugar de descanso y placer, por lo que los frecuentaron muy a menudo. Como resultado, se erigió un palacete campestre donde la corte itinerante pasó períodos de tiempo que llegaron a prolongarse considerablemente.⁵

En particular, se atribuye a Enrique III de Castilla la construcción de un pabellón de caza en el Bosque de Segovia. Su hijo, Juan II, mejoró la estructura, pero fue la marcada afición de Enrique IV por las artes cinegéticas y

3. Otro estudio sobre la cerámica desaparecida: EVA CALVO: «La cerámica arquitectónica desaparecida del Alcázar de Madrid en tiempos de los Austrias», *Páginas*, 40, 2024.

4. Para el estudio de este palacio cabe citar: MARÍA ÁNGELES MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992.

5. PABLO GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO: *El palacio de Valsaín: Una reconstrucción a través de sus vestigios*, Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2013, pp. 23-25.

sus largas estancias en este lugar lo que impulsó las primeras obras que finalmente conformaron un conjunto palaciego.⁶ La actividad llevada a cabo en estos cotos de caza era más que «un mero entretenimiento, pues tenía propósitos políticos y de representación, ya que durante su práctica el soberano se encontraba con los miembros más relevantes de su sociedad».⁷ Su importancia fue tan notable que muchas de estas construcciones terminaron integrándose en los reales sitios, grandes espacios «constituidos por bosques, jardines, espacios agrícolas, fábricas, núcleos urbanos, residencias palaciegas, iglesias y conventos», entre otros.⁸

Con las intervenciones de Carlos V en Valsaín se configuró un espacio más amplio y funcional para la real corte. En este caso, y como ya había sucedido en otras ocasiones, fue el príncipe Felipe quien se encargó de llevarlas adelante y quien trazó un palacio que fue denominado en algunos documentos de la época como la casa real del Bosque de Segovia.⁹ Concretamente, fue en 1549 cuando el monarca envió al corregidor de Segovia para que emitiera un informe sobre las acciones que debían realizarse para acondicionar el lugar.¹⁰ De las obras iniciales se diferencian dos períodos. El primero comenzó con un comunicado del príncipe Felipe el 3 de junio de 1552, en el que designó al arquitecto Luis de Vega como responsable de la ejecución. En el desempeño de sus funciones, Luis de Vega se encargó de contratar a los maestros y especialistas que considerara necesarios, entre los cuales se encontraban los especialistas en la elaboración de azulejos.¹¹

En 1553 se dio inicio a las labores en el patio principal, donde se contrató a un maestro cantero, mientras que en el interior del recinto arquitectónico se designó a Juan Rodríguez para las tareas de carpintería. Además, se contó con la participación de Pedro Martínez, Juan González, Martín de Aguirre, entre otros, para llevar a cabo la pavimentación, que se completó en 1557. Un documento suscrito por Muñoz de Salazar señala que el trabajo se desarrollaba de manera adecuada y que solo restaba «solar de ladrillos y azulejos y blanquear», por lo que se colocó zócalo cerámico en dicho espacio en

6. RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS: *Arte y Arquitectura de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993, p. 354.

7. JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ: «Los Sitios Reales como elementos clave de las monarquías europeas de la Edad Moderna», *Studia historica. Historia moderna*, 42, 2, 2020, p. 200.

8. JOSÉ ELOY HORTAL MUÑOZ: «La unión de la Corte, la Casa y el Territorio en la Monarquía Hispánica de los siglos XVI y XVII: Las Guardas Reales y los Sitios Reales», *Revista Escuela de Historia*, 16, 1, 2017.

9. MARÍA ÁNGELES MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992, p. 28.

10. 1549. Archivo General de Simancas (AGS en adelante), Casas y Sitios Reales, leg. 247, fol. 205.

11. Luis de Vega fue nombrado maestro mayor del Real Alcázar de Segovia y de la Casa del Bosque de Valsaín. JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES: «El Alcázar de los Austrias», en VVAA: *El Alcázar de Segovia, Bicentenario 1808-2008*, Segovia: Patronato del Alcázar, 2010, p. 123.

el período de estas intervenciones, así como en el denominado Cuarto de Levante. En este último, en el año 1556, se entregaron al solador Francisco de la Fuente 12.187 maravedís por el suministro y colocación de ladrillos y azulejos.¹²

En 1557, nuevas referencias sobre nuestro objeto de estudio surgieron cuando el contador de cuentas de su majestad, Juan Muñoz de Salazar, elaboró un memorial para detallar las labores en curso en el Palacio Real de Valsaín.¹³ En este documento se señala que en el aposento del rey y el patio solo faltaba la colocación del solado de ladrillo y azulejos, así como el proceso de blanqueado.¹⁴



Fig. 1. Félix Castelo, *Palacio de Valsaín*, c. 1633. Palacio Nacional.
Imagen: Wikimedia Commons

12. MARÍA ÁNGELES MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992, pp. 69-72.

13. AGS. Casas y Sitios Reales, leg. 267-1, fol. 51.

14. PABLO GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO: *El palacio de Valsaín: Una reconstrucción a través de sus vestigios*, Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p.133.

También del mismo año se conserva una carta firmada por Francisco de Eraso, secretario de Felipe II, dirigida a la princesa, en la que se abordan las obras en curso en el bosque de Segovia, El Pardo y el Real Alcázar de Madrid. En esta comunicación, nuevamente, se hace mención al uso de azulejos: «La casa del bosque de segobia ba muy acertada y el patio de arquería y piedra picada está acabado y falta enlosar el patio y el quarto real que corresponde al bosque con el corredor que tiene ciento y ochenta pies esta acabado del todo (...)».¹⁵ Con estas intervenciones, concluyó el primer período de obras en Valsaín, y unos años después se iniciaría un segundo periodo, coincidiendo, esta vez sí, con el reinado de Felipe II.

La primera solicitud significativa de material cerámico para Valsaín se atribuye a Juan Flores tras su designación como azulejo real.¹⁶ Inicialmente, se le encomendaron alrededor de 11.000 piezas de azulejos de alta calidad, por las cuales recibió 27.200 maravedís, además de otros 4.360 maravedís por el transporte. Según los informes de Martín González, al año siguiente, se realizó un nuevo pago de 84.100 maravedís.¹⁷ Dado que el pago de los azulejos se basaba en su precisión y detalle en el ornato, este segundo desembolso sugiere que o bien se solicitó una cantidad similar de 40.000 azulejos, como en el año anterior, o bien la cantidad fue menor, pero aumentaron de valor debido a una mayor elaboración.

A pesar de que la documentación no nos brinda información detallada acerca de la decoración específica de estos azulejos, el hecho de que hayan sido elaborados por Juan Flores sugiere un trabajo minucioso de considerable valor artístico. En este contexto, es plausible suponer que se trataba de una composición en la que las tonalidades azules destacasen sobre un fondo blanco, con motivos florales que remitían a la tradición flamenca. La implicación de Flores, reconocido por su destreza en la creación de azulejos, sugiere la posibilidad de una obra que no solo cumplía con propósitos funcionales sino que también exhibía un refinamiento estético notable, incorporando elementos decorativos de alta calidad artística, característicos de la época y el estilo.

15. 1557, marzo. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 248, fol. 36.

16. 1562, septiembre 3. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 247, fol. 40. La responsabilidad fue asignada a Hans de Vriendt, también conocido como Juan Flores en la península ibérica. Aunque se dispone de escasa información sobre su vida, se estima que nació en Flandes entre 1520 y 1524. Se tiene registro de su ingreso en la *Gilde de Saint Luc* en 1550, pero no está claro si fue reconocido por sus habilidades en pintura o cerámica. ALFONSO PLEGUEZUELO: «Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II», *Reales Sitios*, 146, 2000, pp. 16-17. Últimas atribuciones al maestro: ALFONSO PLEGUEZUELO ET AL.: «Juan Flores: azulejo works in Spain and connection to the Bacalhóa Palace in Portugal», *Studies in Heritage Glazed Ceramics. The majolica azulejo heritage of Quinta da Bacalhóa*, 3, 2021, pp. 75-108; ÁNGEL SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ: «Una obra inédita de Jan Floris», en *Atempora. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha. Del esplendor de Talavera y puente a nuestros días*, Talavera de la Reina: Fundación impulsa, 2018, pp. 11-22. Otros trabajos sobre obras del artista azulejero: NURIA M. FRANCO POLO: «La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria», *Revista de estudios extremeños*, 72, 2, 2016, pp. 1219-1238.

17. MARÍA ÁNGELES MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992, p. 58.



Fig. 2. Obra firmada por Juan Flores (I. F.) en 1559 previo a su contratación por Felipe II. Iglesia parroquial de San Pedro de Garrovillas (Cáceres)

Durante este periodo, se efectuó también un pedido de azulejos destinados al estrado del altar en la Capilla Real, y una vez más, se confió la tarea a Juan Flores, quien tenía la responsabilidad de suministrar todos los azulejos necesarios para la obra.¹⁸ Este acuerdo quedó registrado en un documento fechado el 3 de septiembre de 1562, con la firma de testigos como el secretario Pedro de Hoyo, el capitán e ingeniero Francesco Pacciotto, y los maestros Luis y Gaspar de Vega.¹⁹ Alfonso Pleguezuelo aporta documentación que menciona la participación del ceramista Lorenzo de Segovia en el mismo espacio y tiempo, lo que plantea interrogantes sobre las atribuciones exactas de Juan Flores en esta ocasión.²⁰

Cabe destacar que Flores y Lorenzo de Segovia no fueron los únicos proveedores de azulejos para las obras en Valsaín. Ante la dificultad en el suministro de baldosas por parte de Flores, Gaspar Vega tomó la iniciativa de

18. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 267/1, fol. 99.

19. 1562, septiembre 3. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 267/1, fol. 40.

20. ALFONSO PLEGUEZUELO: «Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II», *Reales Sitios*, 146, 2000, p. 19.

encargar azulejos en Toledo al estilo de los de Talavera²¹ para el «cuarto del cierço» en 1563, así como para la fuente de muchos caños proyectada en el nuevo jardín.²² En su justificación de esta elección, Vega argumentó que los azulejos de Talavera, es decir los de Flores, eran de calidad inferior.²³ A pesar de esta alternativa, las intervenciones de Juan Flores continuaron en Valsaín, y para 1565 se menciona que el aposento del monarca en el bosque de Segovia había concluido con el «chapado de azulejos de Talavera y solado de ladrillo de Toledo».²⁴

Tras el fallecimiento de Juan Flores, los memoriales de obras continuaron haciendo referencia a material cerámico, aunque sin especificar su procedencia. En un documento redactado en 1571 para la finalización de la Torre Nueva, se menciona la inclusión de mármol, jaspe, ventanas y puertas, ladrillos y azulejos.²⁵ Estos últimos fueron utilizados en zócalos y se intercalaron en los solados junto con el barro cocido.²⁶

A lo largo del siglo XVII, se llevaron a cabo esfuerzos de reforma en diversas obras arquitectónicas de la realeza, si bien en el caso específico de Valsaín, no hemos podido hallar información que confirme el empleo de azulejos en estas intervenciones. Aunque la ausencia de evidencia documental no descarta la posibilidad de que se hayan solicitado azulejos, la información disponible hasta ahora no nos permite confirmarlo. Sin embargo, resulta evidente que, especialmente a partir del reinado de Felipe IV, los monarcas optaron por embellecer otras estructuras reales.

Tras el devastador incendio ocurrido el 5 de noviembre de 1686 que afectó al palacio, las obras de rehabilitación carecieron de interés para Carlos II, lo que llevó a que el edificio fuera completamente expoliado y degradado. La nueva dinastía que ascendió al trono español decidió enfocar sus esfuerzos en la construcción de un nuevo palacio en una ubicación cercana, donde Enrique IV había erigido una capilla en honor a San Ildefonso. Este nuevo edificio sería

21. La cerámica de Talavera cuenta con destacados estudios. Algunos ejemplos: MARÍA AGÚNDEZ LERÍA: «La cerámica de Talavera de la Reina: de arte decorativo a patrimonio cultural inmaterial de la humanidad», *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 5, 2019, pp. 87-96; VVAA: *Atempora. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha. Del esplendor de Talavera y puente a nuestros días*, Talavera de la Reina: Fundación impulsa, 2018; ÁNGEL SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ: «La cerámica de Talavera y el Real Monasterio de El Escorial», Tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2015; MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ FERNÁNDEZ: «Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina: Recursos iconográficos», Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015; VVAA: *Ámbitos. 500 años de cerámica de Talavera*, Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2003.

22. MARÍA ÁNGELES MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992, p. 87.

23. 1563. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 267/1, fol.152.

24. FERNANDO CHECA CREMADES: *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid: Editorial Nerea, 1992, p. 132.

25. PABLO GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO: *El palacio de Valsaín: Una reconstrucción a través de sus vestigios*, Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 251. Sobre la Torre Nueva: PABLO GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO: «La Torre Nueva del palacio de Valsaín», *Reales Sitios*, 191, 2012, pp. 38-53.

26. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 267/2, ff. 93, 94, 96.

conocido como el actual Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, una joya arquitectónica encargada por Felipe V e Isabel de Farnesio.

EL CUARTO REAL EN SAN JERÓNIMO EL REAL – EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Junto al Palacio de Valsaín, encontramos otro espacio que los monarcas de España consideraron de gran importancia en su época y que ha desaparecido en la actualidad: el Cuarto Real en San Jerónimo el Real de Madrid. Este lugar, que en los tiempos de los Reyes Católicos fue escenario habitual de grandes celebraciones políticas y religiosas de la corte, cumplía múltiples funciones como residencia, sitio de recepciones y espacio destinado a eventos protocolares.²⁷

En la época de Felipe II y Felipe III, el Cuarto Real fue utilizado para alojar temporalmente a reinas e infantas antes de su entrada oficial a la ciudad, además de servir como espacio de retiro espiritual.²⁸ Este recinto fue testigo del luto oficial por la muerte de Felipe III, cuando Felipe IV y el infante Carlos se retiraron durante treinta y seis días. Además, acogió las exequias regias en honor al fallecido monarca.²⁹ Estos acontecimientos, entre otros, destacan la relevancia significativa de este espacio en la vida de la monarquía española al haber sido utilizado en episodios cruciales a lo largo del tiempo.

Esta arquitectura regia se componía de un conjunto de habitaciones reducidas que se conectaban en el altar a través de una pequeña ventana ubicada en una de las estancias.³⁰ Para la creación de estos espacios, el rey solicitó un significativo número de azulejos cerámicos destinados a ser colocados en la sacristía, la iglesia, el vestíbulo y sus cuartos privados.³¹ Según el memorial de deudas por obras en Madrid, hacia finales de abril de 1562 o 1563, se

27. MERCEDES SIMAL LÓPEZ: «Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro», en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (ed.): *Felix Austria. Las familiares, cultura y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid: Ediciones Doce Calles, 2016, p. 138.

28. ALFONSO PLEGUEZUELO: «Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II», *Reales Sitios*, 146, 2000, p. 21. Mariana de Austria ocupó este espacio desde su llegada el 3 de noviembre de 1649 hasta su entrada pública el 15 del mismo mes, cuando fue acompañada por una numerosa comitiva que recorrió la ciudad desde el Real Sitio del Buen Retiro hasta el Palacio Real. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «Uxores Austriae. Imágenes del poder femenino Habsbúrgico en el siglo XVII», en PABLO GONZÁLEZ TORNEL (ed.): *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 132-134.

29. JONATHAN BROWN Y JOHN H. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Santillana Ediciones, 2003, p. 7.

30. JONATHAN BROWN Y JOHN H. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Santillana Ediciones, 2003, p. 56.

31. ALFONSO PLEGUEZUELO: «Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II», *Reales Sitios*, 146, 2000, p. 21.

registraba una deuda relacionada con «azulejo y el ladrillo que se a traído de Toledo para el monasterio San Jerónimo de Madrid y para las fuentes de la casa del Campo»,³² por lo que en las primeras décadas de 1560 podemos hablar de intervenciones con azulejos en el espacio arquitectónico.

El azulejo mencionado en el memorial tenía como destino principal el revestimiento de la iglesia, específicamente para «acedar muy bien de azulejos las gradas del altar mayor» lugar en el que debía establecerse un retablo de Girarte,³³ y el «cuarto», un conjunto de estancias de uso privado del monarca. Este espacio se diseñó alrededor de la cabecera de la Iglesia del Monasterio y comprendía la disposición de una serie de habitaciones destinadas a ser utilizadas por la casa real.³⁴

Un año después, en 1563, se documenta un pago destinado al ladrillo y azulejos para las nuevas intervenciones en el espacio, y en esta ocasión se menciona a Francisco de la Fuente. El documento especifica los lugares concretos a los que se destinaron estos materiales: zócalos en las paredes de las estancias y corredores, revestimiento para el suelo, forro de los asientos y en el cuerpo de la iglesia, particularmente en la pieza alta donde su «majestad ha de oír misa». Observamos que la documentación nombra a de la Fuente en el período de contrato de Flores,³⁵ lo que sugiere que se contrató a otros ceramistas para acelerar las intervenciones del azulejero real cuando, creemos, las obras no avanzarían como se esperaba. Llegamos a esta conclusión al observar que este hecho se corresponde en fechas con el descontento registrado de Gaspar Vega debido a un problema en el suministro de baldosas por parte de Flores en Valsaín.³⁶ Se deduce que el maestro ceramista estaba ocupado con otros encargos, lo que le impidió cumplir con las entregas en ambos edificios arquitectónicos. Como resultado, se buscó la colaboración de otros maestros de la zona para suplir la demanda.

Seis años más tarde, en 1569, se documenta otra remesa de azulejos destinada a la misma fábrica. Esta vez se trata de mil quinientas cintas que Ángel Sánchez-Cabezudo atribuye al maestro Juan Fernández, ceramista que, tras el fallecimiento de Flores, suministró un significativo número de azulejos para las obras de los reales sitios, al menos durante los primeros años.³⁷

32. 1562, septiembre 3. Casas y Sitios Reales, leg. 247, fol. 40.

33. FERNANDO CHECA CREMADES: *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid: Editorial Nerea, 1992, p. 132.

34. El denominado Cuarto Real fue trazado y supervisado por el arquitecto Juan Bautista de Toledo en 1561. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), Arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Alcalá: Fundación Universitaria Española, 2007, p. 300.

35. AGS. Casas y Sitios Reales, leg. 247/1, fol. 55.

36. MARÍA ÁNGELES MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992, p. 87.

37. ÁNGEL SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ: «La cerámica de Talavera y el Real Monasterio de El Escorial», Tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2015, pp. 41-42.



Fig. 3. Zócalo de azulejos con el motivo de florón principal, Juan Fernández. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Imagen de la autora

Durante el siglo xvii, también se registran intervenciones en el espacio palaciego. Felipe IV decidió realizar una serie de ampliaciones con motivo de la ceremonia del juramento de lealtad al príncipe Baltasar Carlos en la iglesia de los Jerónimos en 1632. Antes de este acontecimiento, se llevaron a cabo obras de escala modesta entre 1630 y 1631, durante las cuales se remodelaron las estancias del rey y se creó un apartamento para la reina bajo la supervisión del italiano Giovanni Battista Crescenzi.³⁸ Tomás de Angulo, secretario de la Junta de Obras y Bosques, ordenó el aderezo de estos espacios y la situación permanente de un guarda para el cuidado de sus habitaciones. No obstante, fue con motivo del juramento del príncipe que se inició un proyecto más ambicioso, dirigido por el conde-duque de Olivares, en el cual Felipe IV emuló a sus antepasados construyendo una residencia regia vinculada a su nombre. En esta nueva fase, el conjunto palaciego cambió su denominación de Cuarto Real de San Jerónimo a Casa Real del Buen Retiro, por orden de Olivares. Este nuevo nombre refleja la idea de un lugar de descanso y retiro, alejado de las responsabilidades

38. MERCEDES SIMAL LÓPEZ: «Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro», en BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA (ed.): *Feliz Austria. Las familiares, cultura y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid: Ediciones Doce Calles, 2016, p. 138.

políticas,³⁹ concebido exclusivamente para el disfrute de la familia real y al margen de las ceremonias oficiales.⁴⁰

Los primeros trabajos para la construcción del nuevo conjunto arquitectónico se enfocaron en la remodelación de las estancias de Felipe II, para lo cual se contrató a los maestros Jusepe Pérez, Lucas Rodríguez y Juan Niño, responsables de la adecuación de los interiores. Posteriormente, el maestro de obras Juan de Aguilar se encargó de la obra principal del que sería denominado el nuevo cuarto en 1632. El 23 de agosto de este año queda registrado en la documentación histórica que los Bravo, padre e hijo, fueron responsables de la obra de solería y chapado, con el empleo de los azulejos de procedencia talaverana.⁴¹

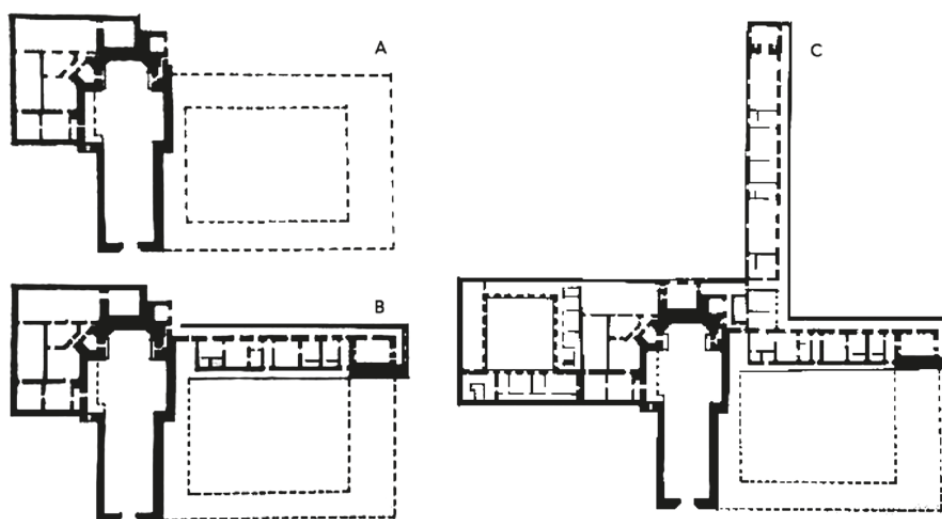


Fig. 4. Trazas del Cuarto de San Jerónimo y San Jerónimo el Real. Imagen: BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. (2003)⁴²

39. JONATHAN BROWN Y JOHN H. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Santillana Ediciones, 2003, pp. 58-60.

40. MERCEDES SIMAL LÓPEZ: «El Palacio del Buen Retiro», *Libros de corte*, 5, 2012, pp. 125-126.

41. 1632, Agosto, 23. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM en adelante), pr. 5283, fols. 391-392.

42. A: La iglesia de san Jerónimo junto al Cuarto de san Jerónimo de Felipe II hasta 1630. B: La Iglesia, el Cuarto y las ampliaciones realizadas por Felipe IV para la jura del príncipe en 1632. C: Las obras del Palacio del Buen Retiro tras la tercera ampliación que se iniciará en 1633. Imagen: Brown y Elliott, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 58.

En el exterior de este nuevo proyecto arquitectónico se diseñó una extensa plaza para albergar celebraciones regias, junto con amplios jardines que incluían ermitas, fuentes, estanques y un canal navegable. En el interior del espacio palaciego, se construyeron grandes galerías con salas continuas dispuestas en fila al estilo italiano. En la zona baja se ubicaron las habitaciones de verano de los reyes, mientras que en la primera planta se encontraban las salas de carácter público y las dependencias de la familia real. Cabe destacar que el antiguo Cuarto de San Jerónimo fue destinado como la estancia privada de Felipe IV. En relación con el uso de cerámica arquitectónica en estos entornos, se encuentran registros de zócalos de «tres brazas» de altura en la zona baja y la pavimentación del nuevo Cuarto Real con azulejos de Talavera, adornados con motivos «de la granada grande»,⁴³ seleccionado personalmente por el propio conde-duque de Olivares.⁴⁴



Fig. 5. Azulejo donde aparece una granada plasmada, 1600-1624. Talleres de Toledo. Museo Victoria and Albert, Londres. Número de inventario: C.45-1995

43. 1632, Agosto, 23. AHPM, pr. 5283, fols. 391-392.

44. Mercedes Simal: «El Palacio del Buen Retiro», 126-127.

En 1633, se dio inicio a la tercera fase de ampliación del conjunto palaciego. Para la ermita de San Jerónimo, se suscribió un contrato con Carbonell el 25 de julio de 1635, comprometiéndose a finalizar las obras en un plazo de un año.⁴⁵ En el interior, se planificó una capilla revestida con azulejos. Alrededor de esta capilla, que contaría con tres altares, se proyectaron habitaciones revestidas con ladrillo de Toledo y azulejos, con una altura equivalente a ocho piezas cerámicas, tratamiento que se repetiría en las sucesivas estancias.⁴⁶ Esta ermita se levantó «justo detrás de la crujía oriental de la plaza grande» y, a partir de 1636, se conoció por la advocación a San Isidro. Es importante señalar que Blanco Mozo, en su tesis doctoral, advierte sobre una posible confusión en el trabajo de Brown entre la ermita de San Bruno y la de San Jerónimo, para ello se apoya en la documentación hallada en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid. No nos queda claro si la confusión de Brown se realiza en apartados específicos de la obra o en todo el trabajo, puesto que Blanco menciona que las obras de acondicionamiento de San Bruno datan del 28 de agosto de 1635, dos meses después de las citadas para San Jerónimo.⁴⁷ No obstante, para lo que a nosotros nos concierne, en un espacio u otro, fue empleado el material cerámico procedente de Talavera y realizado por Jerónimo Bravo, en 1636.

El conde de Sandwich inmortalizó este edificio durante su visita a la ciudad en 1666, y dos años después, Lorenzo Magalotti, quien formaba parte de la comitiva que acompañaba a Cosme III de Médici en su recorrido por España y Portugal, comentó sobre él.⁴⁸ Magalotti describió que las habitaciones del palacio estaban recubiertas con azulejos hasta cierta altura.⁴⁹ También mencionó otro edificio, aparentemente alejado de las habitaciones de la casa real de Felipe IV, al indicar que «después de haber andado su Alteza ciento cincuenta pasos en el jardín, descubrió a mano derecha un edificio de cuarenta pasos de largo y más de veinte de ancho», con suelo de ladrillos e «incrustaciones de azulejos colocados en buen orden».⁵⁰ Este lugar estaba adornado con cuadros a diferentes alturas y bustos de mármol y pórfido de

45. Sobre Alonso Carbonell: JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), Arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Alcalá: Fundación Universitaria Española, 2007.

46. JONATHAN BROWN Y JOHN H. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Santillana Ediciones, 2003, p. 82.

47. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), Arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Alcalá: Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 343-354.

48. DAVID FERMOSEL JIMÉNEZ Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO: *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1660) de Lorenzo Magalotti*, Madrid: Miraguano ediciones, 2018, p. 23.

49. JONATHAN BROWN Y JOHN H. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Santillana Ediciones, 2003, pp. 82, 197.

50. DAVID FERMOSEL JIMÉNEZ Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO: *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1660) de Lorenzo Magalotti*, Madrid: Miraguano ediciones, 2018, p. 152.

emperadores romanos, y presentaba zócalos de azulejos de tres brazas de altura formados por baldosas de diferentes colores.⁵¹

En 1701, Felipe V, el recién coronado monarca de la Casa de Borbón, llegó a Madrid y ocupó inicialmente el Real Alcázar pero pronto mostró preferencia por el Palacio del Buen Retiro, posiblemente influenciado por su aspecto menos medieval y su proximidad a los jardines, que evocaba la elegancia de los palacios franceses. A pesar de esta elección, el palacio no exhibía la arquitectura barroca francesa de estilo clasicista que complacía al rey. Aunque se contempló la construcción de un nuevo edificio en el Buen Retiro, este proyecto nunca se materializó. No obstante, se realizaron transformaciones y redecoraciones interiores acordes al gusto estético de la época, marcando la desaparición del uso generalizado y definitorio del azulejo como elemento decorativo y ornamental que caracterizaba la arquitectura de los Austrias, bajo el reinado de los Borbones.

CONCLUSIONES

La documentación histórica preservada confirma que tanto el Palacio Real de Valsaín como el Cuarto Real de San Jerónimo son paradigmáticos de la arquitectura real, donde la dinastía de los Austrias, al igual que en otros contextos arquitectónicos, hizo un uso amplio y destacado de azulejos para embellecer y decorar sus estancias mediante el revestimiento mural de zócalos cerámicos. De esta manera, la información proporcionada sobre ambos edificios no solo respalda la importancia del azulejo como elemento estético distintivo de la realeza española durante los siglos XVI y XVII, sino que también enriquece la comprensión de la aplicación específica de este material en entornos palaciegos.

La constante demanda de azulejos, que revela claramente la preferencia de los monarcas españoles por nuestro objeto de estudio, adquiere aún más relevancia al considerar el contexto específico para el cual fueron destinados. En el caso que nos ocupa, se observa que en ambas arquitecturas estudiadas, además de aplicarse en estancias, torres y patios, los azulejos fueron solicitados de manera expresa para obras llevadas a cabo en lugares destacados del palacio, tales como los cuartos reales y aposentos del propio monarca. Este enfoque selectivo subraya el papel destacado que desempeñó el azulejo como elemento decorativo en la arquitectura de la época.

Asimismo, la presencia de cerámica en entornos devocionales añade una capa adicional de importancia al material a través de su uso y función. En este

51. DAVID FERMOSEL JIMÉNEZ Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO: *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1660) de Lorenzo Magalotti*, Madrid: Miraguano ediciones, 2018, pp. 153-155.

contexto, la documentación de archivo desvela que tanto en la Capilla Real de Valsaín como en el lugar donde el monarca asistía a misa en el Cuarto de San Jerónimo, se llevaron a cabo intervenciones que incluyeron el empleo de azulejos. Este hecho destaca la relevancia de los edificios arquitectónicos examinados para la historiografía de la cerámica, ya que ambos ejemplos evidencian que la aplicación de azulejos no estaba limitada a un lugar específico, sino que se generalizó en la arquitectura de la dinastía de los Austrias.

De la documentación conservada del Cuarto de San Jerónimo y del Palacio de Valsaín extraemos, también, información sobre los envíos de azulejos, pero apenas se alude a su distribución y no hay descripción alguna que nos acerquen a sus líneas decorativas. Siguiendo la colocación generalizada de la época, y como se menciona en algún documento o descripción de los viajeros, las piezas cerámicas fueron dispuestas en zócalos a diferentes alturas como recubrimiento mural de las estancias mencionadas, y como aforro total de elementos concretos. Esta última colocación se menciona claramente en la fuente de muchos caños de Valsaín, por lo que en el espacio arquitectónico se reunieron diferentes formas de distribución del material cerámico, lo que eleva la riqueza de su patrimonio cerámico desaparecido.

Con relación al origen de la cerámica empleada en las obras analizadas en este estudio, destaca la mención de dos centros productores prominentes: Toledo y Talavera de la Reina, lo que subraya la relevancia de la cerámica elaborada en estos lugares durante el periodo de los Austrias. La notable fragilidad del material propició que, generalmente, las remesas de azulejos se encargaran a talleres cercanos a los sitios de intervención para minimizar riesgos durante el transporte, beneficiando inicialmente a los talleres del interior de la península.

En la segunda mitad del siglo XVI, además de la proximidad geográfica, el monarca ordenó el establecimiento del azulejero real, Juan Flores, en Talavera. Este acontecimiento no solo consolidó la estrecha relación espacial, sino que también ejerció una notable influencia en la estética de la cerámica producida en esta localidad y sus alrededores, al seguir los gustos del Rey Prudente. Este hecho no solo la posicionó como la más prestigiosa, sino que la convirtió en la más demandada en la corte. La influencia de Flores se manifestó claramente a través de la continuidad de envíos y encargos en este lugar, persistiendo incluso después del fallecimiento del maestro azulejero, tal como se ha detallado en el presente estudio.

Sin embargo, es crucial resaltar que la cerámica de Toledo no solo logró resistir a pesar de la hegemonía talaverana, sino que en ciertos casos fue la más apreciada por algunos maestros de obras tanto en Valsaín como en el Cuarto Real. El análisis de la documentación conservada de ambos espacios revela que los talleres toledanos se adaptaron exitosamente a los nuevos gustos de la realeza, evidenciando así la diversidad y la capacidad de la cerámica realizada en Toledo para mantener su prestigio y relevancia en el contexto

artístico y arquitectónico de la época. Este hallazgo es particularmente interesante, ya que, en líneas generales, en otras fábricas, durante la segunda mitad del siglo XVI y parte del XVII, la azulejería de Toledo solía destinarse a solucionar reformas o desperfectos en espacios donde se ubicaban zócalos cerámicos de esta procedencia. En cambio, en los espacios examinados en este estudio, se observa que en varias ocasiones, los encargados de las obras mostraban una preferencia por los azulejos toledanos en lugar de los talaveranos, llegando incluso a describirlos como de mejor calidad.

En resumen, la documentación histórica respalda el marcado uso de azulejos en el Palacio Real de Valsaín y el Cuarto Real de San Jerónimo, demostrando la preferencia de los Austrias por este elemento en la ornamentación de sus residencias. Su constante demanda para embellecer espacios destacados, como los cuartos reales, subraya su importancia ornamental y decorativa en la arquitectura de la época. Además, la presencia de cerámica en contextos devocionales, como la Capilla Real de Valsaín y el Cuarto de San Jerónimo, añade un matiz adicional al significado del material. A pesar de las limitaciones debidas a la falta de conservación, la documentación histórica demuestra la presencia de los azulejos talaveranos y toledanos en la arquitectura de los Austrias. En este sentido, es importante destacar que este estudio revela la capacidad de la cerámica de Toledo para perdurar en un contexto predominantemente influenciado por la de Talavera, resaltando de esta manera la versatilidad y la continua relevancia estética de la cerámica toledana en entornos reales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÚNDEZ LERÍA, MARÍA: «La cerámica de Talavera de la Reina: de arte decorativo a patrimonio cultural inmaterial de la humanidad», *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 5, 2019, pp. 87-96.
- BLANCO MOZO, JUAN LUIS: *Alonso Carbonell (1583-1660), Arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*, Alcalá: Fundación Universitaria Española, 2007.
- BROWN, JONATHAN Y JOHN H. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Santillana Ediciones, 2003.
- CALVO, EVA: «La cerámica arquitectónica desaparecida del Alcázar de Madrid en tiempos de los Austrias», *Páginas*, 40, 2024.
- CALVO, EVA: *La cerámica de la monarquía española: uso y coleccionismo en la Casa de Austria (1516-1700)*, Tesis doctoral inédita, Universitat Jaume I, 2022.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid: Editorial Nerea, 1992.

- DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL: *Arte y Arquitectura de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993.
- FERMOSEL JIMÉNEZ, DAVID Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ MOLLEDO: *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1660)* de Lorenzo Magalotti, Madrid: Miraguano ediciones, 2018.
- FRANCO POLO, NURIA M.: «La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria», *Revista de estudios extremeños*, 72, 2, 2016, pp. 1219-1238.
- Gárate Fernández-Cossío, Pablo: *El palacio de Valsaín: Una reconstrucción a través de sus vestigios*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, PABLO: «La Torre Nueva del palacio de Valsaín». *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 191, 2012, pp. 38-53.
- HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY: «Los Sitios Reales como elementos clave de las monarquías europeas de la Edad Moderna», *Studia historica. Historia moderna*, 42, 2, 2020, pp. 197-217.
- HORTAL MUÑOZ, JOSÉ ELOY: «La unión de la Corte, la Casa y el Territorio en la Monarquía Hispana de los siglos XVI y XVII: Las Guardas Reales y los Sitios Reales», *Revista Escuela de Historia*, 16, 1, 2017.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, MARÍA DEL CARMEN: *Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina: Recursos iconográficos*, Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- MARTÍN GONZÁLEZ, MARÍA ÁNGELES: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1992.
- MERINO DE CÁCERES, JOSÉ MIGUEL: «El Alcázar de los Austrias», en VVAA: *El Alcázar de Segovia, Bicentenario 1808-2008*, Segovia: Patronato del Alcázar, 2010, pp. 115-148.
- PLEGUEZUELO, ALFONSO: «Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II», *Reales Sitios: revista de Patrimonio Nacional*, 146, 2000, pp. 15-35.
- PLEGUEZUELO, ALFONSO et al.: «Juan Flores: azulejo works in Spain and connection to the Bacalhôa Palace in Portugal», *Studies in Heritage Glazed Ceramics. The majolica azulejo heritage of Quinta da Bacalhôa*, 3, 2021, pp. 75-108.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: «Uxores Austriae. Imágenes del poder femenino Habsbúrgico en el siglo XVII», en GONZÁLEZ TORNEL, PABLO (ed.): *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 132-134.
- SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ, ÁNGEL: *La cerámica de Talavera y el Real Monasterio de El Escorial*, Tesis doctoral inédita. Universidad de Castilla la Mancha, 2015.

- SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ, ÁNGEL: «Una obra inédita de Jan Floris», en *Atempora. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha. Del esplendor de Talavera y puente a nuestros días*, Talavera de la Reina: Fundación Impulsa, 2018, pp. 11-22.
- SIMAL LÓPEZ, MERCEDES: «El Palacio del Buen Retiro», *Libros de corte*, 5, 2012, pp. 124-132.
- SIMAL LÓPEZ, MERCEDES: «Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido Palacio del Buen Retiro», en GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J. (ed.): *Felix Austria. Las familiares, cultura y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, Madrid: Ediciones Doce Calles, 2016, pp. 137-178.
- VVAA: *Ámbitos. 500 años de cerámica de Talavera*, Badajoz: Museo de Bellas Artes de Badajoz, 2003.
- VVAA: *Atempora. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha. Del esplendor de Talavera y puente a nuestros días*, Talavera de la Reina: Fundación impulsa, 2018.

SINCRETISMO DE LAS FIGURAS DE ANFITRITE
Y GALATEA: UNA OBRA DE DAVID TENIERS
EN LA NUEVA ESPAÑA

SYNCRETISM OF THE FIGURES OF AMPHITRITE
AND GALATEA: A PAINTING BY DAVID TENIERS
IN NOVO-HISPANIC AMERICA

ANGÉLICA GARCÍA MANSO
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

POTESTAS, N.º 24, enero 2024 | pp. 27-49
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7683>
Recibido: 01/10/2023 Evaluado: 10/01/2024 Aprobado: 14/01/2024

RESUMEN: Se analiza la iconografía que presenta una pintura de tema mitológico de David Teniers el Joven, custodiada en el Museo Nacional de San Carlos en México de la que existe una réplica firmada por un arquitecto local, José María de Labastida, en el año 1783, actualmente en el Denver Art Museum (EEUU), si bien sendas obras portan dos títulos y dos referentes mitológicos distintos: Anfitrite en el original y Galatea en la réplica. Se propugna un sincretismo que probablemente se produzca en época virreinal en paralelo a tratamientos llevados a cabo por Miguel Cabrera en sus obras mitológicas y a partir del tema de hibridación o mestizaje propio de la pintura de «castas».

Palabras clave: Pintura mitológica; Análisis iconográfico; David Teniers el Joven; Pintura en Nueva España; Miguel Cabrera

ABSTRACT: We analyze the iconography of a painting with a mythological theme by David Teniers the Younger in the Museo Nacional de San Carlos in Mexico, of which there is a replica signed by a local architect, José María de Labastida, in 1783, now in the Denver Art Museum (USA), although the two works are entitled with two different titles and two different mythological references: Amphitrite in the original and Galatea in the copy. It suggests a syncretism that probably took place in the viceroyalty period in parallel to the treatments carried out by Miguel Cabrera in his mythological works and based on the theme of crossbreeding or miscegenation typical of «caste» painting.

Keywords: Mythological painting; Iconographic analysis; David Teniers the Younger; Novo-Hispanic painting; Miguel Cabrera

INTRODUCCIÓN: LAS DOS PINTURAS

En el Museo Nacional de San Carlos, en México, y en el Denver Art Museum, en EEUU, se conservan dos pinturas gemelas (Figs. 1 y 2).¹ En realidad, el cuadro de Denver es una réplica, firmada por José María de la Bastida o Labastida y fechada en 1783, de la pintura del museo mexicano, siendo su autor, de esquiva biografía, probablemente un arquitecto de la ciudad de México. La pintura del Museo Nacional de San Carlos ha sido atribuida ya de manera concluyente a fines del siglo xx² a David Teniers el Joven (Amberes, 1610-Bruselas, 1690),³ conocido pintor flamenco cuyo taller fue muy prolífico y cuenta con abundante obra en la metrópoli española según son buena muestra los fondos del Museo del Prado en Madrid.⁴ Es presumible que

1. MARCUS B. BURKE: *Pintura y escultura en Nueva España*, México: Azabache, 1992, pp. 166 y 168.

2. DENISE FALLENA MONTAÑO y FERNANDA SALAZAR GIL: *Un paseo por San Carlos. Un acercamiento a la pintura a través de las obras del Museo de San Carlos*, México D.F.: Terracota, 2007; MANUEL ALVARADO CORNEJO y JAIME CUEVAS PÉREZ (ed.): *El canon revisitado. Una mirada al Arte Europeo desde América Latina. Catálogo de exposición*, México y Santiago de Chile: Museo Nacional de San Carlos (México) & Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), 2022. Cf. también, como contexto general, DONNA PIERECE, ROGELIO RUIZ GOMAR, CLARA BARGELLINI, FREDERICK MAYER y JAN MAYER: *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821. Catalogue*, Denver: Denver Art Museum, 2004.

3. JANE P. DAVIDSON: *David Teniers the Younger*, New York: Routledge, 2019.

4. MATÍAS DÍAZ PADRÓN y MERCEDES ROYO-VILLANOVA: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992. También RAÚL ROMERO MEDINA y JEAN-LOUIS VAN BELLE: «Véoir la rareté des peintures. El liderazgo de David Teniers II en la red económica artística del Siglo de Oro. Nuevas aportaciones en torno a su taller y clientes», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, 2020, pp. 761-779 (<https://www.redalyc.org/journal/5175/517564986044/html/>).

Labastida replicara la obra con el hipotético fin de inspirarse para el diseño de fuentes mitológicas de parques y plazas de la ciudad de México a finales del siglo XVIII, siguiendo un modelo estético sugerido por actuaciones del incipiente urbanismo estadounidense que el mexicano conocería en su calidad de arquitecto.⁵

Hasta aquí todo resulta en apariencia consecuente: un artista del Virreinato de Nueva España ya bajo la dinastía borbónica convierte una pintura de origen europeo del siglo XVII en obra virreinal al replicarla e integrarla así en el entorno americano, si bien dicha pintura probablemente se encontraba ya en México, aunque, en verdad, no se conoce con precisión cómo el cuadro había acabado en América.



Fig. 1: David Teniers el Joven, *Anfitrite llevada por los delfines ante Poseidón*, s.d.
Museo Nacional de San Carlos, México

5. Cf. ENRIQUE ALCALÁ CASTAÑEDA: «Restos escultóricos aún por descubrir: Fuentes de La Alameda de 1775», *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología*, 50, 2015, pp. 210-218.



Fig. 2: José María de Labastida, *Galatea*, 1783. Denver Art Museum, Denver, USA

¿Por qué este debate? Además de la réplica que se plantea entre sendas pinturas (de medidas semejantes y en el mismo formato de óleo sobre plancha de cobre)⁶ existen, entre otros, dos aspectos de partida realmente llamativos:

- 1) El título de la pintura es diferente en la obra del museo de Denver y en la del de México: En el museo de EEUU se titula *Galatea* en tanto el título de la obra en el Museo de San Carlos es *Anfitrite llevada ante Poseidón por los delfines*; y
- 2) Al tratarse de un tema mitológico resulta del todo extraño que la figura central, sea Galatea o Anfitrite, no aparezca desnuda o semidesnuda, según es habitual en la pintura mitológica barroca. De hecho, el propio Teniers es autor de un *Triunfo de Neptuno, Poseidón y Anfitrite* (1647) actualmente en la Gemäldegalerie de Berlín, donde las figuras aparecen plenamente desnudas. En realidad, casi no se conocen obras mitológicas de triunfos procedentes del taller de Teniers donde la ausencia de desnudez resulte tan patente como en el cuadro del Museo de San

6. Siendo este formato uno de los preferidos para el coleccionismo de pintura flamenca en el virreinato novohispano, cf. CLARA BARGELLINI: «La pintura sobre lámina de cobre», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*, 74-75, 1999, pp. 79-98 [p. 87]; y XAVIER MOYSSÉN: «La pintura flamenca, Rubens y la Nueva España», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas (JbLA)*, 20, 1983, pp. 699-706 [pp. 699-700].

Carlos, pues no solamente afecta a la protagonista, sino a quienes la rodean de manera inmediata y más cercana. En fin, el propio taller de Teniers replica un *Triunfo de Galatea* de Domenico Fetti (c. 1621) donde la figura central también aparece semidesnuda, en una obra que actualmente se encuentra en el Kunsthistorisches Museum Wien.

La disparidad de títulos, aun tratándose de una misma obra, original y réplica (pintura del Museo de San Carlos y del Denver Art Museum respectivamente), y el tratamiento púdico de los cuerpos obliga a replantear el debate y ello solamente es posible en dos vertientes: el análisis del tratamiento iconográfico y la interpretación derivada de dicho tratamiento en el marco de la pintura de temática mitológica en el ámbito virreinal,⁷ además de indagar otros posibles paralelismos en Teniers.

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA DIVERGENCIA. LAS ICONOGRAFÍAS DE ANFITRITE Y GALATEA

Desde una perspectiva iconográfica, la diferencia en los títulos se enmarca de manera palpable en el sincretismo en torno a dos nereidas, Anfitrite y Galatea, es decir, a dos figuras marinas en un medio acuático en el que la fecundidad constituye uno de los rasgos más significativos del entorno (el carácter fecundo de dicho entorno coincide con seres que responden a momentos de creación iniciales, de carácter genesiaco dada su finalidad de poblar la naturaleza).⁸ Así, una y otra se superponen perfectamente en sus respectivos «triumfos»,⁹ entendidos estos en una primera aproximación como pompa o desfile, además de como reconocimiento: recostadas sobre una concha que hace de vehículo tirado por delfines y acompañadas de un cortejo de amores y figuras híbridas del mar. De hecho, incluso otros dioses de la mitología clásica asociados de forma directa o indirecta con los enclaves acuáticos pueden encajar en el mismo patrón, como sucede, por señalar un único ejemplo, con *Le triomphe de Venus*, de François Boucher (1740; Nationalmuseum Stockholm), pero, si bien el marco icónico originario es de influencia

7. La referencia clásica acerca de la presencia de la mitología clásica o grecolatina en las manifestaciones artísticas del Virreinato de Nueva España es: FRANCISCO DE LA MAZA: *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

8. *Sub vocibus* Anfitrite y Galatea en PIERRE GRIMAL: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1981 (reed.).

9. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Zürich, München & Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999, *sub vocibus*, vols. II & VI.

renacentista, sus fuentes se documentan en obras antiguas, como sucede con la musivaria de época romana.¹⁰

Así, en lo que se refiere a Anfitrite, las fuentes inciden en su condición de reina de los mares por ser la esposa de Poseidón/Neptuno. Ahora bien, a este respecto del mito de Neptuno y Anfitrite existe un relato previo asociado, relativo a cómo se conocieron el dios del mar y la nereida o, según otros testimonios, oceánida: el enamoramiento por parte del dios se produjo mientras esta danzaba en una playa de la isla de Paxos, sin ser ella consciente de ser contemplada. Pero Anfitrite no acepta las pretensiones amorosas del promiscuo Poseidón/Neptuno y se oculta en una ensenada recóndita, sita en los límites de la tierra, con el fin de esquivarlo, aunque el dios la convence con la promesa de convertirla, como así fue, en reina de los mares. Son los delfines los emisarios y encargados de trasladarla ante el dios del mar, de forma que la iconografía asociada a Anfitrite responde a tres momentos: su danza en Naxos, el traslado desde su refugio y su presencia junto a Poseidón/Neptuno, con quien comparte trono. En el segundo caso, los delfines tiran del vehículo de Anfitrite en tanto los hipocampos, que se asocian en solitario al dios del mar, son los encargados de impulsar el sitial de ambos ya juntos compartiendo trono en el tercer momento descrito.

Si bien se producen interferencias al respecto y es posible encontrar representaciones con delfines e hipocampos no únicamente de manera indistinta sino incluso conjunta sea para empujar la embarcación de Anfitrite o el trono del dios del mar, ciertamente predominan los delfines como animales emblemáticos de la nereida cuando esta no está acompañada de Poseidón/Neptuno; es decir, en el viaje previo a su enlace.

Pues bien, aunque Anfitrite suele aparecer desnuda en la tradición pictórica medieval y renacentista, en sus primeras representaciones, caso de *El Triunfo de Anfitrite*, de Pinturicchio (fresco sobre estuco; c. 1509; MET-New York, originariamente en Siena), la deidad aparece vestida a la manera de Botticelli, si bien es perfectamente identificable por el tridente que lleva como cetro, símbolo de Poseidón/Neptuno, y conducida por delfines sobre un carro que, sobre las aguas, tiene ruedas, y junto al que un tritón le rinde honores con una concha marina como especie de instrumento musical (Fig. 3).

10. Como, en el caso de Anfitrite, el mosaico conocido como *El triunfo de Poseidón y Anfitrite*, procedente de Cirte (norte de África), del siglo III d.C., actualmente en el Museo del Louvre, en París; o, en relación con Galatea, los mosaicos *Galatea*, de Elche, hoy en día en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid; y *Polifemo y Galatea*, de Córdoba, del siglo II d.C., en la actualidad en el Alcázar de los Reyes Cristianos en la misma Córdoba.



Fig. 3: Pinturicchio, *Triumph of Amphitrite*, c. 1509. Metropolitan Museum of Art (MET), New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209267>

Se trata de un carro que se relaciona con la virtud de la castidad, pues avanza sobre un mar en calma, y, sobre todo, constituye el doblete iconográfico de la pintura de Luca Signorelli, del mismo año, su *Triumphus Pudicitiae*, en un segundo plano del cual se aprecia sobre el agua un carro tirado por caballos con la figura de la Castidad y un Cupido maniatado (*Amore sconfitto con trionfo di Castità*, c. 1509, National Gallery, London). De esta manera, se establece una simbiosis conceptual entre la iconografía de Anfitrite,

que rechaza inicialmente las pretensiones del dios del mar, y el motivo de la castidad.

En lo que se refiere a Galatea, se trata de una nereida que, inicialmente atraída por los sonidos del cíclope Polifemo, descubre en la misma isla del músico de un solo ojo al pastor Acis, de quien se enamora. Polifemo, despechado, asesinará a Acis, al que Galatea convertirá en río al tiempo que abandona la isla y desprecia otras proposiciones amorosas a cambio de su fidelidad al recuerdo por el infortunado joven. De esta manera, Galatea convierte en sublimación la castidad, hecho que le hace merecedora de un reconocimiento triunfal; más cuando acude en viaje por mar a las bodas de su hermana Tetis con Peleo y se ve rodeada por un cortejo de figuras marinas ancestrales que se deleitan entre ellas. Este relato, que, en realidad, supone una amplificación del mito originario por parte del poeta Ovidio (Ov. Met. 13.740-900), autor que es quien desarrolla con mayor dramatismo la figura de Acis, se convierte en el referente iconográfico más amplio de la historia de Galatea. Sin Acis, la iconografía asociada no responde tanto a un crimen pasional, sino al tradicional arquetipo narrativo de «la bella y la bestia». De hecho, se hace necesario el texto ovidiano para entender los rasgos del triunfo de la castidad, sin importar ahora otros devenires mitológicos del personaje en otras fuentes textuales diferentes de las *Metamorfosis*.

Fue Rafael Sanzio quien estableció en buena medida en un fresco elaborado durante los años 1510-1511 la iconografía sobre el triunfo de Galatea a partir del texto de Ovidio.¹¹ Los amorcillos de la parte superior del fresco de Rafael provocan con sus flechas el deseo carnal de las figuras de ninfas, tritones e incluso del centauro Neso (que pertenece al ciclo de Heracles/Hércules), en tanto Galatea, semidesnuda por el viento y envuelta en su propia túnica que la rodea, mira a un tímido Cupido escondido tras una nube al tiempo que conduce como auriga una concha de la que tiran unos delfines. La contraposición e influencia de la Venus botticelliana es evidente sobre el conjunto, aunque aún no aparecen figuras que arropan a la protagonista. En fin, en principio en el fresco concreto dedicado a Galatea en la Villa Farnesina no existe alusión a la figura de Polifemo, aunque sí en el panel izquierdo de dicho fresco, hacia el que parece inclinarse la figura femenina, a pesar de que las proporciones en cada una de las secciones son diferentes. Ciertamente, sin la intervención previa de Polifemo no es comprensible el sentido de la pintura y del triunfo de Galatea (incluso la posición erguida de la nereida evoca la del cíclope desde la orilla, mientras contempla cómo huye la nereida tras la transformación de Acis en río). No obstante, frente al tratamiento dominante en pintores posteriores (en los que se aprecia

11. Los estudios acerca de la obra son incontables y su consideración en detalle escapa a los límites del presente trabajo.

directamente la figura de Polifemo lamentando su abandono en la orilla tras haber matado a Acis), da la impresión de que Rafael pone el foco en la figura aislada de Galatea, a la que dedica una atención intrínseca, más allá del relato que justifica el triunfo.

Derivado de ello, la soledad del personaje, de la que se apartan las demás figuras de nereidas y tritones en la pintura de Rafael, algo en lo que coincide con la de Anfitrite, que ha buscado aislarse para evitar a Poseidón/Neptuno. También resulta coincidente en Anfitrite y Galatea el hecho de que en ambos casos la plataforma flotante sea tirada por delfines. Tal soledad de Galatea se verá paulatinamente abandonada en la pintura posterior, caso de Luca Giordano, por citar un único y significativo ejemplo, autor de tres *Trionfo di Galatea*, fechados entre 1675 y 1677 y actualmente depositados en el Dallas Museum of Art, en el Palazzo Pitti de Florencia y en el Hermitage Museum de San Petersburgo, como obras contemporáneas de la de Teniers. Pues bien, en las pinturas de Giordano figuran seres cercanos, que apoyan, elevan y arropan a la protagonista, si bien en todo caso se presentan desnudas o semidesnudas.

EL CONTEXTO ICONOGRÁFICO EN TENIERS

En este contexto, la disparidad de títulos en los óleos del Museo de San Carlos y del Denver Museum of Art exige una atención iconográfica más sos-pesada. Ya hemos indicado cómo una Anfitrite que no está desnuda y se yergue sobre un carro tirado por caballos replica la clave cristiana de la castidad y que precisamente en este detalle surge el puente entre Anfitrite y Galatea, a pesar de que ambas aparecen, en la mayor parte de los tratamientos sin cubrir apenas, en el caso de la segunda a partir de los códigos establecidos por Rafael. A este respecto, existen pocas excepciones de figuras vestidas, como es el caso de la Anfitrite atribuida al pintor francés Charles-Alphonse Du Fresnoy, de la primera mitad del siglo XVII, donde la deidad marina aparece sola, tirada por delfines y vestida, pero acompañada de *putti*, amorcillos o angelotes, uno de los cuales le entrega el arco y las flechas como acuerdo de paz a la hora de respetar su triunfo (Fig. 4).¹²

12. Acerca del pintor, cf. SYLVAIN LAVEISSIÈRE: «Les “tableaux d’histoires” retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy», *Revue de l’Art*, 112, 1996, pp. 38-58.



Fig. 4: Charles-Alphonse Du Fresnoy (atribuido), *Le triomphe d'Amphitrite*, s. d., en Colección privada. Hôtel Drouot, <https://drouot.com/es/l/2516824>

Pero la Anfítrite/Galatea de México y Denver aparece castamente vestida, además de acompañada de una abigarrada escolta a su servicio. Tal cohorte de figuras se entiende con mayor coherencia en el caso de Galatea, no así en el de Anfítrite cuando no se muestra junto a su futuro esposo, el dios del mar. Y es que, en el caso de Anfítrite, predominan nereidas y tritones a su alrededor como promesa de la feracidad de las aguas tras su unión con el dios del mar, sin que se ocupen de ella con un contacto directo. Por el contrario, Galatea sí se muestra atendida con trato próximo e incluso es abrazada. Es más, nereidas y tritones, enfrascados en relaciones concupiscentes, se alejan del bastimento marino, conforme estableció Rafael Sanzio. La cohorte de proximidad de Galatea puede estar configurada por sus padres, Nereo y Doris, y dos de sus numerosas hermanas, que acuden a los próximos esponsales de Tetis con Peleo a la vez que consuelan a una Galatea afectada profundamente por la muerte de Acis. En definitiva, en tanto en Anfítrite se sitúa en una comitiva nupcial, en Galatea se ofrece un acompañamiento de duelo, donde el triunfo radica en la opción por la castidad.

¿Cuál de los dos desfiles triunfales define las pinturas objeto de análisis, el de unos esponsales o el de un séquito luctuoso y consolatorio?

En la obra de Teniers *El triunfo de Neptuno y Anfitrite* (1647, Gemäldegalerie, Berlín), con medidas aproximadamente semejantes a las del Museo Nacional de San Carlos y también sobre lámina de cobre, se refleja la desnudez de la protagonista como elemento central en un entorno de pieles femeninas más blancas que las de las masculinas (Fig. 5) en un momento de gloria para Anfitrite. No obstante, la disposición resulta concomitante con el cobre mexicano a partir de elementos y motivos como la estructura piramidal de las figuras centrales, el celaje con rayos orientados de izquierda a derecha, la presencia de amercillos sobre la escena central, las figuras de tritones portando caracolas y cañas, además de aspectos cromáticos como la tela roja en las protagonistas de ambas pinturas y la azul que comparte Poseidón/Neptuno, a lo que hay que añadir la mostración de un anciano, sea Nereo o el citado Neptuno, caracterizado con su tridente. Se trata de coincidencias que superan las diferencias, que consisten, además de lo relativo al cubrimiento del cuerpo o no, en la presencia de delfines frente a caballos¹³ y la ausencia de tridente a cambio de caña en el cuadro custodiado en México.

Otra pintura concomitante,¹⁴ si bien de tema literario más que propiamente mitológico, custodiada en una serie de doce tablas en el Museo del Prado, es *El Jardín de Armida* (Fig. 6), que pertenece al ciclo de «Armida y Reinaldo» –basado en la *Jerusalén Liberada*, de Torcuato Tasso–. En consonancia con la Galatea/Anfitrite, esta obra ofrece también una disposición piramidal, la presencia de ángeles que juegan con las armaduras, uno de ellos con una corona sobre la cabeza de la protagonista, los brazos elevados, una mirada ausente (con Armida mirándose a un espejo), a lo que se añade la presencia de dos testigos ocultos, que más que *voyeurs* parecen dialogar entre ellos sobre una escena que les llama la atención. De esta manera, aunque el contexto es diferente, la poética subyacente se refiere a un momento de intimidad que es espiada, con Armida acicalándose ante un espejo, pero intimidad al fin y al cabo, que se ve reforzada por la omnipresencia de angelotes que juegan con las armas de Reinaldo a la vez que coronan a la hechicera con un triunfo que no presagia, aún, el equívoco subyacente sobre su auténtica identidad y el fracaso sentimental asociado a tal revelación. De ahí que Armida, más que gozosa, se muestre ajena, vigilante a que no se descubran en su rostro indicios de su verdadera condición, como si fuera una Galatea consciente de que puede perder a su Acis.

13. Y es que no se trata exactamente de hipocampos, dado que los caballos se asocian a los triunfos de la castidad, y, según hemos apuntado, pueden actuar como puente entre el tema sentimental y la iconografía del rechazo al contacto amoroso.

14. La relación con la pintura del Museo Nacional de San Carlos se sugiere en GRACIELA DE REYES RETANA: *De dioses y héroes. La mitología clásica ayer y hoy: Museo San Carlos*, México: Museo Nacional de San Carlos, 1987, p. 79.



Fig. 5: David Teniers, *Neptun und Amphitrite*, 1655-1665. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 6: David Teniers, *El jardín de Armida*, 1628-1630. Museo del Prado, Madrid

El momento del cuadro del Museo Nacional de San Carlos responde a una ambigüedad paralela, con la figura de la protagonista, además, completamente vestida. Derivado de ello y como confirma el título conferido por Labastida a su réplica, la iconografía de Galatea debiera prevalecer sobre la de un Anfitrite que carece de compañía familiar a su alrededor, aun siendo Galatea y la propia Anfitrite hermanas. Dicha prevalencia se puede argumentar con otros paralelismos.

LA IDEA DE MESTIZAJE COMO TRASFONDO

La pintura de Teniers dedicada a Anfitrite/Galatea también opone la tez pálida de la figura central (y, en general, de las figuras humanas de la obra) frente a las representaciones de seres marinos antropomorfos que encarnan la feracidad de las aguas, caracterizados por su condición de híbridos entre seres acuáticos y humanos. Se trata de una combinación presente en otras obras del artista, autor de pinturas diletantes protagonizadas por monos, en una conocida serie también depositada en el Museo del Prado en Madrid, pero también plasma figuras de ranas antropomorfas en una obra como *Latona y las ranas* (*Latona and the Frogs*, 1640-1650; óleo sobre plancha de cobre; Fine Arts Museums of San Francisco), en la que se relata una escena truculenta, inspirada en Ovidio (Ov. Met. 6.313-381), en la que unos campesinos licios embarran un estanque con el fin de que Latona, que ha dado a luz a Apolo y Artemis, no pueda darles de beber ni asearlos. En castigo, la deidad los transforma en ranas, que Teniers pinta en pleno proceso de cambio (Fig. 7), aunque potencia su aspecto antropomorfo, al tiempo que presenta este hecho como un triunfo frente a la celosa Hera/Juno.



Fig. 7: David Teniers the Younger, *Latona and the Frogs*, 1640-1650.
Fine Arts Museums of San Francisco, USA

El cuadro presenta otras concomitancias con el de Galatea/Anfitrite objeto de análisis. Y es que, al igual que se ha constatado a propósito de *El triunfo de Neptuno y Anfitrite*, el celaje y la inclinación de los rayos, así como la disposición de los angelotes denotan un fondo compositivo análogo entre ambas pinturas. Por lo demás, las ranas ocupan el papel de tritones y nereidas, apartados del foco de los personajes centrales; en uno y otro caso el contexto es, si bien sobre entornos muy distintos, acuático. Finalmente, el brazo extendido de la protagonista, aunque apunte en direcciones diferentes (hacia los que se alejan en el caso de la primera pintura y hacia los campesinos en el caso de Latona) y los colores rojo y azul en el vestuario de la nereida y de la diosa y de uno de sus hijos, recrean un cromatismo concomitante en sendas telas. En fin, las figuras no aparecen desnudas, aun tratándose de deidades, dado que en Latona prima la idea de maternidad. Por lo demás, la tez sonrojada de esta parece replicarse en la de Galatea al tiempo que las figuras secundarias aparecen a distancia, como apartadas, además de encorvadas; dos angelotes, los de la izquierda y en línea con el brazo extendido de la diosa, parecen querer abrir los ojos a los campesinos sobre su impía actuación, según se están convirtiendo, además, en batracios antropomorfos, como antropomorfos son los seres marinos.

Las coincidencias entre las pinturas dedicadas a Latona y a Galatea, aparte de confirmar la autoría o influencia de Teniers, permiten destacar un

contexto familiar (sea la atención o cuidado de unos niños muy pequeños, sea el hipotético apoyo y consuelo a una viuda). Es dicho ambiente familiar el que actúa de engarce de proximidad entre la escena mitológica y una experiencia cotidiana, más allá del costumbrismo que se propone en otras pinturas.

Ahora bien, cabe una reflexión más atrevida en el caso de relacionar la pintura con la Nueva España, como un motivo más para que la obra llegara al continente americano. La idea de mestizaje condiciona en buena medida la pintura virreinal, hasta el punto de crear un género singular, conocido como «de castas». A este respecto, resulta llamativo el hecho de que en los cuadros de Teniers tanto la pintura dedicada a Galatea como a Latona se pueblen de seres híbridos, metamorfoseados y, de alguna manera, surgidos de cruces de razas y especies diferentes relacionadas con las aguas y con aspecto antropomórfico. Así, la estética de la recreación de las castas y de los cambios de piel asociadas a estas se convierten en un *leit-motiv* del arte virreinal en general, concebido en sí mismo como híbrido entre la tradición europea y la realidad americana.¹⁵

El recurso a un tema mitológico que, de fondo, establece un entorno de protección familiar en la misma línea que sucede en la pintura de castas, pues, en ningún caso, existe desprecio entre las personas que se retratan en las obras, no así en la intención de unos pintores que, acaso, también estén formulando una nueva entidad social. No obstante, que sepamos, la pintura sobre Galatea/Anfitrite no figura de manera específica en los listados, repertorios y catálogos de Teniers (evidentemente, sí la de *El triunfo de Poseidón y Anfitrite*, actualmente en Berlín, que citamos con anterioridad). La réplica que hace Labastida certifica que la pintura se encontraba en Nueva España en el siglo XVIII, si bien poco más se puede decir al respecto a falta de una documentación más detallada sobre la configuración de colecciones que derivan en que la obra original se custodie en el Museo Nacional de San Carlos.

TRASCENDENCIA DE LA PINTURA MITOLÓGICA DE FACTURA FLAMENCA EN LAS COLECCIONES DE NUEVA ESPAÑA Y EN SU TRATAMIENTO AUTÓCTONO

La presencia de obras de David Teniers el Joven en la América virreinal está atestiguada y resulta del todo congruente con el hecho de que España sea uno de los mercados importantes para el taller del artista, cuyas pinturas son demandadas y coleccionadas con fruición. La designación de cargos administrativos y religiosos de la metrópoli hacia las colonias, además de las relaciones comerciales, provoca que los propios españoles puedan llevar en

15. Según se considerará en un epígrafe posterior en relación con la pintura de Miguel Cabrera.

su bagaje obras de Teniers, y que incluso por parte de pobladores ya asentados en el continente americano o de segunda generación se demanden tales pinturas.¹⁶

En definitiva, aunque sin ser abundantes, la existencia de cuadros de Teniers en América no es excepcional, como no lo es la pintura flamenca en general. Así se documentan obras de Teniers en Bogotá, del Virreinato de Perú y luego Virreinato de Nueva Granada,¹⁷ propiedad del arzobispo, más tarde virrey, Antonio Caballero y Góngora, los cuales se han descrito como «tres paisajes»,¹⁸ de los que no nos consta conocimiento posterior, con un hipotético retorno a la metrópoli tras ser depositados provisionalmente en Yucatán, en un viaje entre ambos virreinos justificado por los cargos que ocupa su propietario.

Al margen de los citados «tres paisajes», en el Virreinato de Nueva España también se documentan otras obras, pero es necesario distinguir las pinturas que llegan en época virreinal de las que pasan a formar parte de colecciones y museos de México desde el siglo XIX, adquiridos en Europa con posterioridad a los virreinos por personalidades adineradas y luego donados o vendidos a los museos.¹⁹ Entre las primeras se sugiere su existencia de obras en Puebla, que pudo copiar el artista José Agustín Arrieta.²⁰ La idea de réplica, aunque en ocasiones provoca confusión en las fuentes documentales acerca de las obras, al menos sirve para constatar la existencia de un original de Teniers en los virreinos americanos, como sucede con la Galatea/Anfitrite que calca Labastida. La segunda opción se aprecia en pinturas como las de la antigua colección de José García Rubín, con tres obras adjudicadas a Teniers;²¹ o en obras como *La cirugía de pierna* (1680) que se conserva en el Museo Soumaya, fundado a fines del siglo XX, en la ciudad de México, además de un cuadro de tema mitológico obra de Teniers el Viejo y donde también se

16. Cf. EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI: *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Madrid: Gráficas Reunidas, 1966.

17. Cf. GABRIEL GIRALDO JARAMILLO: *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948; y, en edición más reciente, del mismo Giraldo: GABRIEL GIRALDO JARAMILLO: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. También, referido al sur del continente, MIGUEL ÁNGEL NAVARRO: *El arte flamenco y holandés en la Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

18. No importa mucho para nuestras reflexiones que las pinturas sean de la mano de Teniers el Viejo o de Teniers el Joven, pues, en realidad, la producción del segundo es mucho mayor que la del padre y su taller mucho más prolífico. Cf. JOSÉ MANUEL PÉREZ AYALA: *Antonio Caballero y Góngora, Virrey arzobispo de Santa Fe*, Bogotá: Imprenta Municipal, 1951, p. 44.

19. Algo semejante sucede con las pinturas de Teniers que se custodian en Puerto Rico (*Tentaciones de San Antonio*, Museo de Arte de Ponce) o Cuba (*Kermesse*, Museo Nacional de Bellas Artes). Cf. También Ester Prieto Ustio: «Los vínculos entre la sociedad novohispana y el arte. Coleccionismo en la década de 1620», *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, 24, 2020 = <http://revistas.um.es/navegamerica>.

20. EFRAÍN CASTRO MORALES: *José Agustín Arrieta 1803-1874: homenaje nacional*, México: Museo Nacional de Arte, 1994, p. 102. También Mey-Yen Moriuchi: *Mexican Costumbrismo: Race, Society and Identity in Nineteenth-Century Art*, Pennsylvania: Penn State University Press, 2018, p. 26.

21. MOYSEN: «La pintura flamenca...», p. 701.

custodian réplicas de otras pinturas de Teniers, de manera conforme con una práctica habitual en la Nueva España.

En lo que se refiere a la Anfitrite/Galatea del Museo Nacional de San Carlos, en una colección cuyos orígenes remontan al año 1785, si se tiene en cuenta que tales orígenes, a pesar de los avatares de esta, se basan en la primigenia Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España, es importante señalar que entre las donaciones que recibe la institución se cuenta en el año 1788 el legado por parte del mismo director de la Academia de «un tablero de Teniers».²² No obstante, parece más acorde el cobre con la descripción que se hace en el año 1859 de la adquisición de dos cuadros de Teniers de tema mitológico ofrecidos al Museo por José María Baz. En dicha descripción se hace hincapié en el cuantioso valor de la pintura si se ofertara en Europa (es decir, la obra no procede del territorio europeo), de forma que hasta entonces habría estado en manos privadas en México.²³ Las pinturas descritas presentan amorcillos y tritones en un marco mitológico que no se precisa, pero que se corresponde con la obra objeto de comentario. Pero, ni se dice su título, ni se sabe qué fue de la segunda pintura, salvo que se tratara de la réplica de Labastida (cuya firma sería perfectamente legible en el cobre, de forma que no se podría hacer pasar como obra auténtica de Teniers), o de una tercera pintura de contenido mitológico a fecha de hoy desconocida. En favor de que se trate de la compra del año 1859 está el hecho de ser, que sepamos, el único Teniers de la colección, si se deja al margen una *Escena de taberna* hipotéticamente atribuida²⁴ y sin que nos conste qué fue del legado del año 1788.

En otro orden de cosas, desde una perspectiva histórica, resulta destacable que entre las pinturas de Teniers de las que se tiene noticia en Nueva España se cuenten las que aparecen en la colección personal del pintor Miguel Cabrera (Oaxaca, 1695-Ciudad de México, 1768), una de las figuras clave de la pintura virreinal de la Nueva España de tema religioso y al que, además de pinturas referidas al tema de «castas»,²⁵ se atribuyen biombos de tema

22. MOYSSEN: «La pintura flamenca...», p. 701.

23. EDUARDO BÁEZ MACÍAS: *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p. 134. Cf. también RETANA: *De dioses y héroes...*, p. 79.

24. ENRIQUE F. GUAL: *La pintura de «cosas naturales»*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 110; JUSTINO FERNÁNDEZ: «Maestros Europeos En Las Galerías De San Carlos De México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 9, 33, 1964, pp. 118-120. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1964.33.789>

25. GUILLERMO TOVAR DE TERESA: *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México: InverMéxico, 1995, pp. 269-294; ILONA KATZEW: *Las pinturas de castas*, Turner: Conaculta, 2004, p. 106; SOFÍA NAVARRO HERNÁNDEZ: «La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera (1763)», Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (edd.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*, Palma: J. J. de Olañeta Editor, 2017, pp. 541-552.

mitológico. Entre los Teniers que posee Cabrera se cuenta un «tablerito».²⁶ Según otras fuentes, de trata de «Un juego de naipes».²⁷ En fin, ya Burke²⁸ destacó la importancia de que Cabrera conociera la obra de David Teniers.

En este contexto, en relación con los dos biombo de tema mitológico atribuidos a Miguel Cabrera,²⁹ el tratamiento que este lleva a cabo resulta, cuando menos, singular a partir de las licencias que el artista se toma del relato mitológico y de su inspiración en grabados de Bernard Picart (además de la obligación que tiene de transformar una pintura vertical hacia la disposición horizontal, aunque plegable, de un biombo). Así, en el biombo dedicado a *Apolo y Dafne* (Fig. 8), al margen de las diferencias entre el grabado y la pintura (e incluso en la tradición iconográfica, pues a la ninfa no se le metamorfosean los dedos de las manos en ramas), es posible descubrir detalles propios como que se evite el desnudo femenino, conforme a una pauta extendida en la pintura virreinal. La figura del río Ladón, padre de Dafne, resulta clave y es abordado desde su solemnidad patriarcal (es decir, doméstica o familiar), pues es quien obra la transformación de su hija en árbol como forma de protegerla de un Apolo que aparece con bigote, con aspecto más próximo a un hidalgo refinado del momento de la pintura que de una divinidad antigua. En fin, los amorfos juegan un papel destacado; de hecho, el desapego de Dafne a Apolo responde a la misma pauta que el de Galatea, pues los angelotes no apuntan sus arcos hacia ella, sino exclusivamente hacia el dios.

También en lo que concierne al biombo que recoge la historia de *Meleagro y Atalanta* (Fig. 9) se producen variaciones en una trama de enemistades familiares, donde el cazador antepone el amor a Atalanta a los derechos que sobre el animal cazado poseen sus allegados. Entre los cambios que se aprecian entre la pintura de Charles Le Brun y el grabado de dicha pintura efectuada por el mismo Bernard Picart cuya obra da a conocer también la fuente del biombo dedicado a Apolo y Dafne. En la propuesta atribuida a Cabrera se descubren, además de mostrarse totalmente vestidas las figuras femeninas (sin que Atalanta muestre su pecho desnudo, como sucede en las fuentes), cómo varía la escena: no es Meleagro el que ofrece a Atalanta la cabeza del jabalí bajo la atenta mirada de la diosa Diana, sino que son Atalanta y Meleagro los que ofrecen el animal a la diosa de la caza, la cual carece de sus atributos divinos y se presenta como una tercera participante en el reparto, a la vez que extiende sus brazos en un gesto de superioridad y no de acogida de la testuz del jabalí. En fin, en el biombo de Cabrera entre Meleagro y Atalanta se intercala un

26. TOVAR DE TERESA: *Miguel Cabrera...*, p. 273; BARGELLINI: «La pintura sobre lámina...», p. 87.

27. CRISTINA RATTO: «Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera», *Revista Complutense de Historia de América*, 45, 2019, pp. 89-112, p. 100. <https://doi.org/10.5209/rcha.64688>

28. BURKE: *Pintura y escultura en...*, pp. 164-168.

29. En el contexto de un tratamiento habitual en la decoración de tal mobiliario; cf. GUSTAVO CURIEL (ed.): *Viento detenido. Mitología e historias en el arte del biombo*, México: Museo Soumaya, 1999.

amorcillo ajeno a la tradición iconográfica del tema. De esta manera, en tanto en el grabado la tensión se da entre dos figuras femeninas y dos figuras masculinas, en el biombo prevalecen las figuras femeninas: 1) Diana que se abre acogedora a la pieza con su mano izquierda mientras con la derecha mantiene el arco; 2) Atalanta que incluso parece interponerse como dueña del trofeo junto a Meleagro; y, 3) finalmente, una tercera mujer que intenta sujetar al héroe. Se trata de su esposa, que ase al héroe desde detrás para frenarlo y que lo castigará finalmente llevando a cabo la maldición profetizada por la madre del protagonista masculino. Por otra parte, no aparecen perros, lo cual aleja la escena de la idea de la caza y le infiere un carácter más íntimo o doméstico, donde las mujeres parecen reclamar la atención del hombre. Por lo demás, a los pies de la que consideramos esposa de Meleagro aparece un bodegón que, al margen de evitar el referente a los perros de caza, remite al biombo dedicado a Dafne y Apolo. Mayor interés iconográfico poseen las manzanas a los pies de Meleagro. Y es que, de manera ciertamente imprevista, el pintor conecta la historia de Meleagro con la de Hipómenes, quien, tras la muerte del primero, será el único que logre vencer a Atalanta mediante el conocido ardid de las manzanas de oro en plena carrera (de hecho, Meleagro prácticamente se muestra en el biombo en actitud de estar corriendo).



Fig. 8: Miguel Cabrera (atribuido), *Dafne y Apolo*, s. d., en Colección privada. Jaime Eguiguren Arts & Antiques, <https://jaimeeguiuren.com/usr/library/documents/main/biombo-dafne-y-apollo.pdf>



Fig. 9: Miguel Cabrera (atribuido), *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Calcedonia*, c. 1760-1763. Museo Soumaya, México

De alguna manera, el esquema de tres mujeres en torno al hombre junto al motivo de la manzana actúa de manera simbiótica como una relectura del mito de Paris y la manzana, de forma que las figuras femeninas parecen encarnar a Venus (Atalanta como objeto del amor), Juno (como la hogareña esposa) y, en fin, una diosa Diana que sujeta al hombre para evitar su contacto con una mujer consagrada a ella y, por ello, destinada a ser cazadora virgen. En otras palabras, existe un evidente sincretismo mitológico de fuerte originalidad, de acuerdo con el cual, aunque con el foco de atención esté puesto en Diana por sus vestimentas más claras y su actitud de brazos extendidos, la escena destila un ambiente familiar acerca de mujeres que intentan influir sobre la decisión de un hombre. Este se ha enamorado de otra, algo que intenta frenar la esposa en el marco de una disputa marcadamente doméstica: es decir, donde el sentido del biombo se reserva a un ámbito de dependencias privadas.

CONCLUSIÓN

Una hipótesis acerca del sincretismo entre Galatea y Anfitrite en los títulos de réplica y original

En síntesis, además de los paralelismos esgrimidos, desde una perspectiva iconográfica en el Teniers del Museo Nacional de San Carlos la figura de Galatea encaja mejor que la de Anfitrite en virtud de la disposición de los angelotes y en cómo se alejan las figuras que encarnan la lascivia (en un cuadro donde los delfines apenas tienen un foco relevante, además del hecho de que figuraban ya en Rafael, que es quien define la iconografía contemporánea de Galatea), pero, sobre todo, confiere el contexto de apoyo familiar que se aprecia en la pintura, con otros elementos subyacentes, como es el mestizaje. Los ángeles que coronan a las protagonistas en las pinturas dedicadas a Latona y Armida permiten comprobar esta misma función en situaciones diferentes a la de una celebración victoriosa. Y es que, frente a lo que sucede con Anfitrite, el contexto de los triunfos de Galatea y Latona, y, en un sentido diferente, el de Armida, posee connotaciones dramáticas en el marco de un entorno doméstico o privado, según también sucede con los relatos referidos a Apolo y Dafne y a Meleagro y Atalanta. Se trata de una clave hermenéutica que, de paso, permite comprender los cambios que de tales relatos se descubren en los dos biombos mitológicos atribuidos a Cabrera.

Es probable que la pintura de Teniers del Museo Nacional de San Carlos circulara sin título, indiferente al mito que subyace y a sus matices iconográficos; y, a este respecto, deviene factible que la atribución a Anfitrite sea fruto de la confusión de interpretaciones postvirreinales del cuadro, cuando la clave doméstica y la relativa al mestizaje carecen del relieve de épocas precedentes. De esta manera, en tanto la réplica de Labastida acierta con la figura central, la pintura del Museo Nacional de San Carlos refleja el sincretismo que funde las historias de Galatea y Anfitrite en unos momentos en los que lo que representa la Galatea americana (fidelidad, castidad, apoyo familiar y mestizaje) queda en un segundo plano frente a la grandeza que encarna la condición de diosa de los mares que se confiere a la figura central del cobre.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ CASTAÑEDA, ENRIQUE: «Restos escultóricos aún por descubrir: Fuentes de La Alameda de 1775». *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología*, 50, 2015, pp. 210-218.

- ALVARADO CORNEJO, MANUEL, y CUEVAS PÉREZ, JAIME (edd.): *El canon revisitado. Catálogo de exposición*. Museo Nacional de San Carlos (México) & Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), 2022.
- BARGELLINI, CLARA: «La pintura sobre lámina de cobre en los Virreinos de la Nueva España y del Perú». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 75, 1999, pp. 79-98.
- BURKE, MARCUS B.: *Pintura y escultura en Nueva España*. México: Azabache, 1992.
- CURIEL, GUSTAVO (ed.): *Viento detenido. Mitología e historias en el arte del biombo*. México: Museo Soumaya, 1999.
- DAVIDSON, JANE P.: *David Teniers the Younger*. New York: Routledge, 2019.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS, y ROYO-VILLANOVA, MERCEDES: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- FALLENA MONTAÑO, DENISE, y SALAZAR GIL, FERNANDA: *Un paseo por San Carlos. Un acercamiento a la pintura a través de las obras del Museo de San Carlos*. México: Terracota, 2007.
- GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL: *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.
- GRIMAL, PIERRE: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- LAVEISSIÈRE, SYLVAIN: «Les “tableaux d’histoires” retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy». *Revue de l’Art*, 112, 1996, pp. 38-58
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich, München & Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999.
- MAZA, FRANCISCO DE LA: *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- MOYSSÉN, XAVIER: «La pintura flamenca, Rubens y la Nueva España». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas (JbLA)*, 20, 1983, pp. 699-706
- NAVARRO, ÁNGEL MIGUEL: *El arte flamenco y holandés en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.
- PIERCE, DONNA, RUIZ GOMAR, ROGELIO, BARGELLINI, CLARA, MAYER, FREDERICK, y MAYER, JAN: *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821. Catalogue*. Denver: Denver Art Museum, 2004.
- PRIETO USTIO, ESTER: «Los vínculos entre la sociedad novohispana y el arte. Coleccionismo en la década de 1620». *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, 24, 2020, <http://revistas.um.es/navegamerica>.
- RATTO, CRISTINA: «Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera». *Revista Complutense de Historia de América*, 45, 2019, pp. 89-112.

- RETANA, GRACIELA DE REYES: *De dioses y héroes. La mitología clásica ayer y hoy: Museo San Carlos*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1987.
- RODRÍGUEZ DEMORIZI, EMILIO: *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1966.
- ROMERO MEDINA, RAÚL, y VAN BELLE, JEAN-LOUIS: «*Voir la rareté des peintures*. El liderazgo de David Teniers II en la red económica artística del Siglo de Oro. Nuevas aportaciones en torno a su taller y clientes». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, 2020, pp. 761-779. <https://www.redalyc.org/journal/5175/517564986044/html/>.

LIBERTÉ, LÉGALITÉ, SOUVERAINETÉ:
CHANGING MEANINGS OF AN ALLEGORY
IN LE BARBIER'S REPRESENTATIONS
OF THE *DÉCLARATION DES DROITS
DE L'HOMME ET DU CITOYEN*

LIBERTÉ, LÉGALITÉ, SOUVERAINETÉ:
CAMBIO DE SIGNIFICADO DE LA ALEGORÍA
EN LA REPRESENTACIÓN DE LA *DÉCLARATION
DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN*
DE LE BARBIER

FRANK EJBYP POULSEN
Universidad Rey Juan Carlos
<https://orcid.org/0000-0003-0087-4800>

POTESTAS, N.º 24, enero 2024 | pp. 51-88
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7824>
Recibido: 12/12/2024 Evaluado: 07/01/2024 Aprobado: 09/01/2024

ABSTRACT: This article analyzes three visual works representing the 1789 Declaration of the Rights of Man attributed to Le Barbier: two paintings and one engraving. The article makes the hypothesis that one painting was executed shortly after the Declaration in August 1789, while the other was made after the engraving, dated November 5, 1790. Treating visual works as texts and combining methods in art history and intellectual history, the article's main argument is that the two paintings express different narratives and thereby different views on sovereignty. Identifying the right allegory as a genius figure of liberty,

the first painting presents her announcing the Supreme Being's natural rights to monarchical France. The engraving erroneously claims the allegory to be the Law, while the setting is changed and the scepter points to the Supreme Being, thereby giving legitimate sovereignty to the National Assembly. This change marks an early representation of Republican France.

Keywords: French revolution, declaration of the rights of man and the citizen, Le Barbier, Liberty, Allegory

Resumen: Este artículo analiza tres obras que representan la *Declaración de los Derechos del Hombre y Ciudadano* de 1789 de Le Barbier: dos pinturas y un grabado. El artículo parte de la hipótesis de que uno de los cuadros fue realizado poco después de la primera publicación de la *Declaración*, en agosto de 1789, mientras que el otro es posterior al grabado, fechado el 5 de noviembre de 1790. Estudiando las obras a través de los métodos de Historia del Arte e Historia Intelectual, el artículo evidencia que las dos pinturas expresan diferentes discursos y, por tanto, diferentes puntos de vista sobre la autoridad. La alegoría identificada como el Genio de la Libertad, el primer cuadro presenta los derechos naturales del Ser Supremo en la Francia monárquica. El grabado afirma erróneamente que la alegoría debería ser entendida como la Ley. Sin embargo, los cambios de los atributos, en particular el cetro, sugieren que la lectura correcta debería ser al Ser Supremo, otorgando así la soberanía legítima a la Asamblea Nacional. Este cambio marca una temprana representación en la Francia republicana.

Palabras clave: Revolución francesa, Declaración de los Derechos del Hombre y Ciudadano, Le Barbier, Libertad, Alegoría

INTRODUCTION

The painting of the *Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen* attributed to Jean-Jacques-François Le Barbier (1738-1826) (Fig. 1) is one of the most iconic images of the French Revolution. The picture represents a monument enshrining the 1789 *Declaration of the Rights of Man and the Citizen* engraved in what resembles the tablets of the Ten Commandments. Two allegorical figures sit on top of it on each side, while the Eye of Providence,

from which light is dissipating the clouds, overlooks the whole.¹ Yet, we know very little about this painting apart from the existence of another less-known and slightly different version (Fig. 2).²



Fig. 1 («Painting 1»): Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration Des Droits de l'homme et Du Citoyen* [1], ca. 1789 (or 1790-91?), oil on wood, 71 x 56 cm, Musée Carnavalet, Paris, P809

1. Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* [1], ca. 1789 (or 1790-91?), oil on wood, 71 x 56 cm, Musée Carnavalet, Paris, P809.

2. The other version used to be presented next to it in the Musée Carnavalet in Paris before its closing in October 2016. Since the reopening in 2021, version in Fig. 1 is now presented on its own without version in Fig. 2 next to it. Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration Des Droits de l'homme et Du Citoyen* [2], ca. 1789, oil on canvas, 115 x 86,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P708.



Fig. 2 («Painting 2»): Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration Des Droits de l'homme et Du Citoyen* [2], ca. 1789, oil on canvas, 115 x 86,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P708

There is also an engraving (Fig. 3) with the same composition as Fig. 1.³ This engraving is signed by Le Barbier, unlike the paintings, thus authenticating it and possibly the similar painting (Fig. 1). For the sake of clarity, the article will henceforth refer to Fig. 1 as «painting 1», Fig. 2 as «painting 2», and Fig. 3 as «the engraving».

3. Louis Laurent and Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration Des Droits de l'Homme et Du Citoyen*, 1790, engraving, 64,7 x 47,4 cm, Musée Carnavalet, Paris, G.29754.



Fig. 3 («Engravings»): Louis Laurent and Jean-Jacques-François Le Barbier, *Déclaration Des Droits de l'Homme et Du Citoyen*, 1790, engraving, 64,7 x 47,4 cm, Musée Carnavalet, Paris, G.29754

Why are there two different paintings? What do the allegorical figures on each side represent? How can the whole work be interpreted? These questions have only been partially asked and answered by the only two studies on Le Barbier's paintings and engraving. One focuses on authenticating the paintings and the other on the masonic symbols, but they do not analyze

the allegories or the meaning of the works.⁴ Another study of natural rights analyses painting 1 and compares it with the scene of the Annunciation, but does not engage with the allegories.⁵ The only interpretation of the allegories is offered by the Musée Carnavalet, on its website, which claims that both paintings 1 and 2 contain the allegories of «monarchy» (left) and of the «genius of the nation» (right).⁶

The reason for having so few studies on Le Barbier's *Déclaration* might be that the engraving provides an explanatory text for the allegorical work. However, this explanation is not satisfying for the historian because the right allegory is identified as «Law» but does not resemble the definitions provided in contemporary dictionaries of emblems and allegories. It is difficult to identify this allegory, which is the issue addressed in this article. The left allegory is identified in the engraving as «France», but it is both Monarchy (as claimed on the website of the Musée Carnavalet) and France (as claimed on the engraving); it is the traditional representation of monarchical France.

Furthermore, it is important to note that, even if the two paintings look similar, they are not. The same Declaration is enshrined in a monument; the same visual reference to the tablets of the Ten Commandments; the allegorical figures on top of the monument; and the Eye of providence overlooking the scene. However, there are variations between them, which open different lines of interpretation. This article treats the images as visual evidence of competing political languages during the Revolution. Here, the authentication and the dating of the two paintings is important as it serves to base a hypothesis about their changing meanings.

This article argues, first, that the winged allegory does not symbolize the «nation» and not the «Law» either; second, that this allegory differs in the two versions as well as the overall composition, and third, that the differences between the two paintings lead to two meanings regarding the visual representation. The article argues that the two allegories are, on the left, monarchical France and, on the right, the genius of liberty announcing the Declaration like an angel. The design and interpretation of the genius of liberty changed in the engraving, and with other copies (Fig. 4 and 5). It remains unclear what happened between the first and second versions, but this article postulates that it might be due to changes in political power and the evolution of political vocabulary.

4. JULIE VIROULAUD: «Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen», *La revue des musées de France - La revue du Louvre*, 61-4, 2011, pp. 80-86; MICHEL JACQ-HERGOUALC'H: «Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné», *Revue de l'art*, 176/-2, 2012, pp. 51-62.

5. CHRISTINE FAURÉ: *Ce que déclarer des droits veut dire : histoires*, Paris: PUF, 1997.

6. <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-5>; <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-4>. Last checked October 12, 2023.



Fig. 4: Jean-Baptiste Letourmi, *Déclaration des Droits de l'Homme*, 1790, engraving (estampe), 37,8 x 29,2 cm, Musée de la Révolution française, Vizille, 1991.53

The French Revolution marked a sea change in political vocabulary and concepts that translated in their visual representations. In the early days of the Revolution, there were no icons, emblems, allegories, or visual codes for these new legal and political concepts. Le Barbier, like all artists at the time, had to invent something different by using what existed. Here, both art and philosophy share the same modern interpretation of antiquity, where Rome and Athens served as models, but both were restated within Christian and

Enlightenment ideals. Historians should analyze revolutionary political and legal concepts in both textual and visual works. The result is a glimpse into the evolution of concepts and their representations following political events, until monarchical France is replaced by republican France, Marianne embodying a new set of republican values and principles. Le Barbier's *Declaration* is an early example of this transition between 1789 and 1791.



Fig. 5: Desray (inventeur), Blanchard (graveur), and Basset (éditeur), *Déclaration des Droits de l'Homme*, around 1793, engraving, 38,8 x 26,4 cm, Musée de la Révolution française, Vizille, 1986.314

WHO WAS LE BARBIER?

Jean-Jacques-François Le Barbier was born in Rouen in 1738 and died in Paris in 1826. He lived long and produced many works of art, but art historians have neglected him. He was a pupil of Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) at his academy of painting, sculpture, and architecture. Descamps recommended him to Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783), an engraver in Paris, who, in 1757, took him in. He then studied with Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789), a painter at the Academy and the future first painter to the king (1770-1789). He got married in 1764 and had two daughters. His well-to-do wife helped him with his travels to Italy, but he ran into financial troubles in 1769. He tried several times without success to win the Grand Prix and enter the Academy. To help financially, he produced many engravings.⁷ In 1780, he was finally certified by the Academy and could exhibit his work at the salon in the Louvre. That year, he presented his most critically acclaimed painting, *Jeanne Hachette au siège de Bauvais*, which Diderot praised and the bishop of Bauvais purchased. The work has since disappeared, but it is thought to have inspired Delacroix in his *Liberté guidant le peuple*. Neither Le Barbier's other paintings that year nor all the other paintings he exhibited in the following years at the salon received much enthusiasm from the critics. In 1785, he painted *Jupiter endormi sur le mont Ida*, a topic inspired by antiquity, after which he was admitted to the Academy.

There are no documents or witnesses regarding Le Barbier's views on the Revolution.⁸ However, at the 1789 salon he presented *Henri dit Dubois, soldat aux gardes françaises qui est entré le premier à la Bastille*. It is not clear whether this is a testimony of his sympathy with the Revolution or only of his opportunism.⁹ He supported the Academy of Arts for its role in society. After its closure, he joined the Société Républicaine des Arts and helped the Société des Amis des Arts, which financially supported artists.

The Assemblée Constituante commissioned a painting from him in January 1791 on the young officer Désilles in Nancy, who calmed insurgents. Le Barbier finished the painting in 1794 and exhibited it at the salon in 1795, but critics did not receive it well. In the engraving published before the painting in 1791, there is a mention that Le Barbier is «official painter of the king.» After the Restoration, Le Barbier joined the Bourbon monarchy, which appointed him in 1816 at the Academy to replace Jacques-Louis David (1748-1825). This may be a sign of his political leaning, considering that David was

7. MICHEL JACQ-HERGOUALC'H: «Le Barbier et l'estampe», *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 10, 2012, pp. 75-86.

8. JACQ-HERGOUALC'H: «Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné», p. 58.

9. Ibid., p. 59.

much more active in the Revolution, as a member of the Mountain political group, while Le Barbier did not join any.

A catalog of his possessions at his death shows that he had 340 books, many on the Antiquity. Like many artists of the period, Le Barbier was well-versed in classical studies (David famously only took pupils that were fluent in Latin). Therefore, Le Barbier had extensive knowledge of iconology and classical representations. His images drew on classical tropes, figures, allusions, and references.

ALLEGORIES AND ENGRAVINGS IN THE LATE 18TH-CENTURY FRENCH VISUAL CULTURE

To interpret these paintings, an essential element to consider is the tradition of signification attached to images at the time. In the first decades of the eighteenth century, the role of fables and allegories went out of fashion, and authors such as abbé Pluche (1688-1761) criticized their obsolete language.¹⁰ However, Prussian art historian and archaeologist Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) reinvigorated the role of allegories and recommended that they be studied to understand their role in art.¹¹ Although Winckelmann was only translated into French in 1799, Swiss professor Johann Georg Sulzer (1720-1779), who played a role in the French conception of esthetics, had introduced him earlier in France.¹² Furthermore, Rousseau, Condillac, La Mettrie, Helvétius, and Diderot considered that signs played an essential role in the formation of ideas and, therefore, were crucial to educating and transforming human beings.¹³ As a result, the salon of 1783 presented several allegorical works.¹⁴

The Revolution, which was a *tabula rasa* in its reinvention of the political, used allegories and images not only to impersonate abstract principles and to educate («regenerate») the people but also to reinforce its political premises.¹⁵ Both learned and ordinary people could read allegories during the

10. NOËL-ANTOINE PLUCHE: *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes, et de Moïse*, 2 vols, Paris: chez la veuve Estienne, 1739.

11. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN: *De l'allégorie, Ou traités sur cette matière*, 2 vols, Paris: chez H. J. Jansen, 1799.

12. ÉLISABETH DÉCULTOT: «Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la «Théorie générale des beaux-arts» de Johann Georg Sulzer», *Revue germanique internationale*, 10, 1998, pp. 141-60.

13. ANNIE JOURDAN: *Les monuments de la Révolution 1770-1804: Une histoire de représentation*, Paris: Honoré Champion, 2000, p. 11.

14. ANTOINE DE BAEQUE: «The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation», *Representations*, 47, 1994, pp. 111-43, p. 114.

15. JOURDAN: *Les monuments de la Révolution*, pp. 21-3.

revolution because engravings and caricatures used the same ones, sometimes perverting their meaning or using a satirical spin.¹⁶

Since the nineteenth century, historians of the French Revolution have considered the methodological questions involved in using images as a source.¹⁷ The French Revolution offers fertile grounds for studying representations. Michel Vovelle has initiated the contemporary study of Revolutionary images and pushed forward the argument that intellectual history —*histoire des mentalités*— and art history worked together.¹⁸ Lucien Braun has attempted to incorporate images in the study of philosophy on the premise that as Christian art is easily legible to Christians, so are the representations of philosophy to educated viewers.¹⁹ The method used in this article is to interpret the sequence of paintings by Le Barbier according to the available vocabulary and in the context of the political and intellectual events of the time.²⁰

The Revolution marks the transition to a new political system and the need to legitimate a new power through a new political vocabulary that uses visuals to persuade. Art and political philosophy both had Antiquity and Christianity as models.²¹ Competing discourses and visions of sovereignty clashed between a discourse of justice, of will, and of reason.²² For art, Antiquity was equally a source of republican and classical values, while Christianity offered Biblical themes and powerful visual narratives for natural law.

Herding studied engravings not as propaganda but as a medium following «visual codes».²³ This is particularly the case with these three works by Le

16. ANTOINE DE BAECQUE: *La caricature révolutionnaire*. Paris: Presses du CNRS, 1988, p. 179.

17. ANNIE DUPRAT: «Iconographie historique: Une approche nouvelle?», in JEAN-CLÉMENT MARTIN (ed.): *La Révolution à l'œuvre: Perspectives actuelles dans l'histoire de La Révolution française*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 293–304.

18. MICHEL VOVELLE (ed.): *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris: Éditions du CNRS, 1979; MICHEL VOVELLE: «La Demande de l'histoire dans le champ de l'iconographie», in JEAN-MARIE MAYEUR (ed.): *Les historiens et les sources iconographiques*, Paris: CNRS/IHMC, 1981, pp. 11–20; MICHEL VOVELLE (ed.): *Les images de la Révolution française*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1988; MICHEL VOVELLE: «L'iconographie: une approche de la mentalité révolutionnaire», in ANTOINE DE BAECQUE and MICHEL VOVELLE (eds.): *Recherches sur la Révolution*, Paris: IHRF/La Découverte, 1991, pp. 148–63.

19. LUCIEN BRAUN: *L'image de la philosophie: Méconnaissance et reconnaissance*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2005; Lucien Braun: *Philosophes et philosophie en représentation: L'iconographie philosophique en question(s)*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2011.

20. ANNIE DUPRAT: «Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images», *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 27 -1, 1997, pp. 109–23; ANNIE DUPRAT: *Images et Histoire: Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris: Belin, 2007.

21. HAROLD TALBOT PARKER: *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries: A Study in the Development of the Revolutionary Spirit*, Chicago: University of Chicago Press, 1937; CLAUDE MOSSÉ: *L'antiquité dans la Révolution française*, Paris: Albin Michel, 1989.

22. KEITH MICHAEL BAKER: «Political Languages of the French Revolution», in Mark Goldie and Robert Wokler (eds.): *The Cambridge History of Eighteenth-Century Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 626–59.

23. KLAUS HERDING: «Visual Codes in the Graphic Art of the French Revolution», in CYNTHIA BURLINGHAM and JAMES CUNO (eds.): *French Caricature and the French Revolution, 1789–1799*, Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts, 1988, pp. 83–100.

Barbier, which Herding did not analyze. We can see in the two allegories the beginning of what will later become the duality of representations between old monarchical France and new republican France, which is symbolized by the duality between executive power (king) and legislative power (parliament), both claiming the same source of sovereign authority (the Supreme Being). The analysis of these three works by Le Barbier can contribute to understanding how new semantic and semiotic representations of a new political and legal order were created in these key early years of the revolution.

AUTHENTICATING AND DATING THE THREE REPRESENTATIONS

Viroulaud authenticates painting 1 from Le Barbier.²⁴ However, she wrongly dates the work as painted shortly after August 1789 since, she writes, Louis Laurent offered his engraving based on this version of the painting to the National Assembly on «November 5, 1789». Jacq-Hergoualc'h, the only expert on Le Barbier, notes rightly that Laurent offered it in 1790 and not 1789.²⁵ This is documented in *Le Point du Jour* 483 of November 6, 1790, which notes this event «during yesterday's session».²⁶

However, it is very likely that the design for the engraving was created earlier because it was common practice to have a drawing first. The engraving mentions the following authors: «Le Barbier inv.», «L. Laurent sculpt.», «Dien scripsit», which is Latin for «Dien writes». Dien was Louis-François Dien (1754-1841), an engraver who worked in Paris. Jacq-Hergoualc'h attributes the text to his son, Claude Marie François Dien (1787-1865), also an engraver, and therefore concludes that the text was added much later to the engraving, since in 1790 he would have been otherwise very precocious.²⁷ This, however, is not persuasive: Louis-François Dien produced several engravings during the revolutionary years, and there is little reason to assume that it would be his son's text. It is therefore safe to assume that the text is contemporary to the image, which is also common to many engravings at the time because they invented new visual codes.²⁸

«L. Laurent sculpt.» is the abbreviation of the Latin «sculptor» (engraver) and «Le Barbier inv.» for «inventor» (author). This gives a clue that Le

24. JULIE VIROULAUD: «Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen», *La revue des musées de France*, 4, 2011, pp. 80-6, at pp. 82-3.

25. MICHEL JACQ-HERGOUALC'H: *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, 2 vols., Tokyo: Texnai, 2014, vol. 1, p. 242.

26. *Le Point du jour, ou Résultat de ce qui s'est passé la veille à l'Assemblée nationale*, Paris: chez Cussac, 1790, vol. 16, p. 42.

27. JACQ-HERGOUALC'H: *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, vol. 1, p. 242.

28. HERDING: «Visual Codes in the Graphic Art of the French Revolution».

Barbier did a visual work on which the engraving was based. Usually, engravings are based on a drawing that is used as model for a painting. There are several examples of engravings by Le Barbier made from his previous drawings. In 1797, Le Barbier made a drawing «La mort de Marceau»,²⁹ which was engraved by François-Robert Ingouf (dit le Jeune) (1747-1812) two to three years later.³⁰ Another example is the National Assembly's order to Le Barbier for a work on the so-called «Affaire de Nancy», in which a mutiny on August 5-31, 1790 in Nancy cost the life of an officer named André Désilles, subsequently made a hero for attempting to contain it. The National Constituent Assembly charged Le Barbier with immortalizing Désilles with a painting. He first made a drawing, which was then engraved by Pierre Laurent in 1791.³¹ Below the engraving, it is mentioned that the engraving is based on a drawing by Le Barbier, who is «peintre du roi». Le Barbier only finished the painting in 1794, with a few minor details differing from the engraving, such as additional people placed on the top of the wall.³²

Le Barbier did not sign the paintings of the *Déclaration*. Jacq-Hergoualc'h hesitated and contradicted himself in his publications regarding their authorship and date. In his first article, Jacq-Hergoualc'h writes that the two paintings are, without a doubt, Le Barbier's works, despite the absence of a signature.³³ He argues that painting 1 certainly is from Le Barbier, because he signed the subsequent engraving (Fig. 3) that is an almost true copy of the painting. He therefore thinks, like Viroulaud, that the engraving was made prior to painting 1. Jacq-Hergoualc'h, has no doubt that painting 2 is by Le Barbier's hand because of the style of the allegories. However, he postulates that someone else may have painted the allegories on painting 1 because they are slightly different. In his later monograph on Le Barbier, Jacq-Hergoualc'h revises his position and not only denies that painting 1 is by Le Barbier, but also postulates that it is a copy made by someone else based on the engraving. He therefore dates it to about 1790-1791, thus after Laurent's gift of the engraving to the National Assembly.³⁴

On September 31, 1797, Gaucher, who wrote a book on allegories and emblems, delivered a speech on engravings in which he considered two roles

29. Jean-Jacques-François Le Barbier, *La mort de Marceau*, 1797, dessin lavis, gouache, encre, 50 x 63,2 cm, Musée Carnavalet, Paris, D.5483.

30. François-Robert Ingouf, *Mort d'un général*, 1799-1800, engraving, 54 x 67,2 cm, Musée Carnavalet, Paris, G.20376.

31. Jean-Jacques-François Le Barbier (drawing) and Pierre Laurent (engraving), *Le Jeune Désilles à l'affaire de Nancy: le 31 août 1790*, 1791, engraving, 52 x 65,5 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris, RESERVE QB-370 (20)-FT 4.

32. Jean-Jacques-François Le Barbier, *Le Courage héroïque du jeune Désilles, le 30 août 1790, à l'affaire de Nancy*, 1794, oil on canvas, 317 x 453 cm, given from the Musée des Beaux-Arts de Nancy to the Musée de la Révolution française, Vizille, Inv. 512.

33. JACQ-HERGOUALC'H: «Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné», pp. 59-60.

34. JACQ-HERGOUALC'H: *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, vol. 1, pp. 242-3.

for it. The first is to «invent a topic and execute it on brass to reproduce it through prints», and the second one is «to translate and conserve the productions of the paintbrush».³⁵ It is difficult to assess where Le Barbier's engraving and the two paintings fall within this dichotomy because, if we can be certain that painting 1 was made after the engraving, it is uncertain when painting 2 was made. It could be that it was made before the engraving; therefore, the engraving is «translating» —very liberally translating, that is— and «conserving» this painting. However, it could also be that it was made after, and thus the engraving was made to «invent a topic» and reproduce it massively. However, this second possibility is less likely if the two paintings are not from the same hand: why make two different paintings? Why make one painting that is visually close to the engraving, and another that is very different even if the same composition? The answer to this might be the political changes that occurred during the time both compositions were made.

The best hypothesis is that Le Barbier created painting 2 shortly after the Declaration in August 1789. The reason for making a second version, this article argues, is that the first one was not emphasizing enough the sovereignty and legitimacy of the National Assembly. This hypothesis stems from the analysis of the different representations that convey two interpretations and political messages.

ANALYSIS OF THE WORK

For the sake of clarity, similar elements will first be analyzed before turning to the specificity of each work and providing an interpretation regarding their meaning.

SIMILAR ELEMENTS IN ALL

All works present the Eye of Providence (aka all-seeing, or Eye of God), at the top of the composition, which is represented by an eye inside a triangle, usually shining rays of light. By grasping the viewer's gaze, the artist shows the importance of the symbol, which was used in many Christian paintings

35. CHARLES-ÉTIENNE GAUCHER: *Essai sur l'origine et les avantages de la gravure, Lu à la séance publique de la Société libre des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Paris, le 9 Vendémiaire de l'an vi*, Collection Deloynes, 1797, Tome 46, pièces 1158 à 1191, Supplément au Tome I, pp. 1-12 (391-402), at p. 5 (395).

and graphic works before 1789. The freemasons also used the symbol, but this does not necessarily mean that the painting is freemasonic.³⁶

The eye symbolizes divine providence, which is the fact that God oversees His creation and maintains order in the universe. The etymology of «providence» stems from Latin *providentia* (foresight, foreknowledge, precaution) formed by the prefix *pro* (ahead, beforehand) and *videre* (to see) from proto-Indo-European *weid* (to see), which formed other words such as advice, idea, wise, wisdom, or wit. The triangle in Christian iconology symbolizes the Holy Trinity. It is the source of power as proclaimed in the Preamble: «... the National Assembly recognizes and declares, in the presence and under the auspices of the Supreme Being, the following Rights of Man and of the Citizen». This source of power is represented in the visual composition by placing the Eye of Providence in the center line of the painting. In painting 2 (unlike painting 1 and the engraving), it is the only eye looking at the observer of the painting, thereby reinforcing the locus of sovereign power in the composition.

Whereas God was used in the theory of divine right to justify the sovereign power of kings and monarchism, the Enlightenment criticized past absolutism with natural law and contract theory.³⁷ The argument was that any society's purpose was to enforce natural rights. Even if a king/queen received sovereign power from God natural law put a limit to it through natural rights. However, natural law is (only) a divine law; its sanctions are not of this world. As a by-product of the doctrine of the two swords, natural rights should nonetheless be sanctioned in the earthly realm, not in the spiritual realm. The transition from natural rights to civil rights occurs through the social contract, and it is the society's role to maintain natural rights for citizens. Here, the main ornamentation of the monument comes into play: the fasces with a spear in the middle. It serves as a representation of Article 12: «To guarantee the Rights of Man and of the Citizen a public force is necessary...»

A Phrygian hat sits on top of the spear in the middle of the Ouroboros. The Ouroboros is a snake eating its own tail; it is one of the elements of the allegory of eternity.³⁸ That the *Déclaration* is eternal is further reinforced by the garland of oak leaves symbolizing strength and longevity. The garland also refers to ancient republican Rome. The civic crown (*corona civica*), made of oak leaves, was the highest military decoration reserved for a Roman citizen

36. VIROULAUD: «Le Barbier l'Ainé et les francs-maçons».

37. Most famously, John Locke's first of his *Two Treatises of Government*, London: A. Millar et al., 1689 [1690], which was written against Robert Filmer: *Patriarcha; or The Natural Power of Kings*, London: Ric. Chiswell, 1680.

38. GRAVELOT, COCHIN, and GAUCHER: *Iconologie par figures*, vol. II, pp. 24-25.

who had saved the lives of other citizens by killing an enemy. In this sense, it symbolizes the «amour pour la patrie» (love for the homeland).³⁹

The eternity of natural rights is guaranteed on earth by the action of fasces. Together with the Phrygian hat, it is another allusion to ancient republican Rome. The fasces were symbols of authority and power for the lictors. They also represent union and strength, as in Aesop's famous fable «Father and his Sons», in which a father stops his quarrelling sons by showing the strength of a bundle of sticks. Latin was part of the eighteenth-century curriculum, and pupils read classical texts.⁴⁰ They knew Rome's history, such as Book II of Livy's *The Early History of Rome* on restored freedom following the eviction of the tyrant Tarquin by Brutus.⁴¹ The fasces represented sovereign power and were tightly linked to the protection of freedom because a tyrant could misuse their power and take away freedom.

However, fasces were rods of elmwood (or birch wood) that were bundled together and embraced a hatchet, not a spear. The spear is, with the helmet, one of the characteristic elements of the Greek goddess Athena or Pallas Athena. In Greek mythology, Athena protected Athens and counseled the heroes. She was the goddess of wisdom, war, strategy, and handicraft. The Romans considered Minerva to be the equivalent of Athena. Minerva was represented in art, and sometimes represented France, such as in the Italian painter Sebastiano Ricci's (1659-1734) *La France sous les traits de Minerve*.⁴² The Revolution later also used Minerva to represent France. In Ricci's painting, «la vertu guerrière» (warrior virtue) is a winged female figure dressed in white, with a bare bosom, and holding a spear in her left hand. Virtue, in general, is represented with a spear in hand, particularly when virtue embodies valor.⁴³ This understanding of valor, with Liberty, is confirmed in the *Iconologie par figures*: «Liberté acquise par la valeur. Une femme tenant une pique surmontée d'un bonnet, & foulant aux pieds un joug...» (Liberty acquired through value. A woman holding a pike surmounted by a cap and trampling on a yoke).⁴⁴ As Agulhon notes, the Gravelot-Cochin dictionary considered both the past humanist tradition, inherited from Ripa, but also the new visual political vocabulary since 1789.⁴⁵

39. PRÉZEL: *Dictionnaire iconologique*, p. 17.

40. MARIE-MADELEINE COMPÈRE: *Les collèges français: 16ème-18ème siècles*, Paris: Institut National de Recherche Pédagogique, 2002.

41. LIVY: *The Early History of Rome*, Aubrey De Sélincourt (trans.), London: Penguin, 1960, pp. 105-89.

42. Sebastiano Ricci, *La France sous les traits de Minerve, La sagesse qui foule au pieds l'ignorance et qui couronne la vertu guerrière*, 1718, oil on canvas, 113 x 85 cm, Musée du Louvres, Paris, INV 562.

43. PRÉZEL: *Dictionnaire iconologique*, p. 292.

44. GRAVELOT, COCHIN, and GAUCHER: *Iconologie par figures*, vol. III, pp. 32-3.

45. MAURICE AGULHON: *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris: Flammarion, 1979, p. 22.

The representations of valor as a virtue and Liberty with Minerva as France are not new. Benjamin Franklin designed the *Libertas Americana* medal when he was in France to commemorate the siege of Yorktown by British soldiers (September 28-October 19, 1781). Augustin Dupré and Esprit Antoine Gibelin improved the design. On one side of the coin, France as Minerva with a lance and a shield protects the infant America as a baby Hercules against the lioness Britain.⁴⁶ The other presents a side portrait of Liberty as a woman with free-floating hair and a spear topped with a hat in the background.⁴⁷

Initially, the liberty cap on a spear emerged as a symbol in America before spreading to France.⁴⁸ There, the spear with a hat on top became a new addition to Liberty's allegory and subsequently of the Republic. De Baecque has, for instance, analyzed the letterheads of official institutions and noted the rise of the imagery of Liberty, which gradually merged with the Republic.⁴⁹ Liberty, during the Revolution, remains a young woman dressed in a (white) toga, but she starts wearing a (Phrygian) hat, or holds a spear topped with a Phrygian cap, or may also hold the fasces with the hatchet. Liberty represented as such became the norm, especially since it was the symbol of the sans-culottes from March 1792.⁵⁰

Freedom was one of the most requested rights in the *Cahiers de doléances*.⁵¹ In later representations of Liberty, instead of the scepter and hat, she is represented with the spear topped with a hat and a miniature replica of the Bastille castle. We see this, for instance, in Quatremère de Quincy's project for the Panthéon, where the allegories of the geniuses of Liberty and Equality flank the Republic.⁵² Later, all will fuse into Marianne as a personification of the Republic, and the liberty cap will end on her head.⁵³

This later fusion that created Marianne as the symbol of republican France is relevant for understanding the differences that set apart painting 2, on the one hand, from painting 1 and the engraving, on the other. The main difference, besides a more focused composition on the Declaration in painting 1

46. Augustin Dupré, *Modèle original de la médaille Libertas Americana d'après le dessin de Gibelin*, 1781-2, sculpture, 36 x 3 mm, Musée franco-américain du château de Blérancourt, 49 C 2.

47. Augustin Dupré, *Médaille «Libertas Americana»*, 1782, coin, 4,8 x 0,4 cm, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 2009.0.895.

48. YVONNE KORSHAK: «The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France», *Smithsonian Studies in American Art*, 1-2, 1987, pp. 53-69.

49. DE BAECQUE: «The Allegorical Image of France».

50. ANNIE JOURDAN: «L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République», *Dix-Huitième Siècle*, 27-1, 1995, pp. 503-532, at pp. 506-8.

51. PHILIPPE GRATEAU: *Les cahiers de doléances: Une relecture culturelle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 99-145.

52. Antoine Quatremère de Quincy, *Projet de groupe à exécuter au fond du Panthéon français*, 1792, engraving, 39,5 x 28 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris, RESERVE QB-370 (44)-FT 4.

53. AGULHON: *Marianne au combat*.

and the engraving as well as variations in colors, is the right allegory opposite monarchical France.

SPECIFICITY OF PAINTING 2

The scene is an erect monument in the middle of a natural setting. On closer inspection, one can see that the 1789 Declaration has been cut and glued onto the canvas. The *Préambule* is above the other articles. On each side of the monument, surrounding the *Préambule*, two allegorical figures sit each on a cloud with one knee resting on the monument. Above them, in the sky and in the background, the Eye of Providence appears, out of which rays of light dissipate the clouds, while a counter light illuminates the winged allegory on the right.

In line with eighteenth-century artistic trends, this first version is clearly narrative: it visualizes how the Declaration of the Rights of Man and the Citizen was created. The text of the rights is represented as a solid monument in the middle of nature. However, it is not the main element—the allegories are. The monument is represented as the product of some actions by the allegorical figures. The text is less important: a copy glued to the painting, which is an artistic innovation to use a collage in this painting.⁵⁴ One hypothesis for the collage is that, given how soon the painting appeared after the rights were declared, it may not yet have been clear that the text was definitive. The debates on the Declaration show that it was the product of compromises and not set in stone.⁵⁵ Le Barbier left the possibility of using the canvas for another text.

In any case, the narrative of the painting mostly focuses on the two allegorical figures, which are not clearly identified by any text or inscription in the painting. Because the work is a painting, the audience is considered knowledgeable and well-versed in decoding visual emblems and allegories. Considering the context will help identify them.

Dictionaries of emblems, which became popular in the seventeenth and eighteenth centuries, help identify allegories. The first one was introduced in Italy by Cesare Ripa (c.1560-c.1622) with a first edition of *Iconologia* in 1593, and a second one with illustrations in 1603 became famous. Jean Baudoin, one of the first members of the French Academy, translated Ripa in 1637. It was a success that influenced many other compilations of emblems and allegories throughout the seventeenth and eighteenth centuries.⁵⁶

54. JACQ-HERGOUALC'H: «Jean-Jacques François Le Barbier l'ainé», p. 59.

55. STÉPHANE RIALS: *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Paris: Hachette, 1988.

56. MARIE CHAUFOUR: «Les dictionnaires iconologiques: le modèle français xviiie-xviiiè siècles», in MARTINE GROULT (ed.): *Les Encyclopédies. Construction et circulation du savoir de l'Antiquité à*

On the left is the traditional allegory of monarchical France dressed in white and wearing a blue cape adorned with several fleur-de-lis and a golden crown symbolizing the monarchy, which fits the contemporary definition.⁵⁷ In Le Barbier's painting, France does not hold a scepter, but this was not a definite symbol. This choice is due to the presence of the opposite allegory holding a scepter, which adds visual repetition.

On the right, the allegory is not easily identifiable. It is a young woman dressed in white with a blue cloth partially covering it, thus mirroring France's outfit. On her head, she wears a diadem, and her gaze looks away, down to the ground. She holds a scepter on her right hand, and her index finger points at monarchical France. The other hand points down with her index. Two wings appear behind her back. These elements can provide clues for identifying the figure. However, whenever an element points to a particular figure, contextual standards for this figure show that another element is missing to ascertain it.

What are the wings? If it were a male figure, the wings would indicate that this is a «genius» figure—the genius of the allegory he represents. In *Iconologie par figures*, the authors describe *génie* as follows: «On le représente avec des ailes & une flamme sur la tête, parce que le propre du Génie est de s'élever & de briller...» (We represent him with wings and a flame on the head, because what is particular to the genius is to rise and shine...).⁵⁸ Le Barbier did not represent a flame above the head, but the allegory is shining—or, more rightly, is brighter than the opposite allegory—and has wings. Another famous depiction of a genius figure is of Regnault's *La liberté ou la mort*, with its central winged figure with a flame above the head.⁵⁹ However, in both cases, it is a male figure and not a female one.

Genius in Féraud's *Dictionnaire critique* is described as follows: «C'était chez les anciens ce qu'ange est parmi nous» (For the ancients it was what angel is for us.).⁶⁰ However, an angel is depicted as a male figure.⁶¹ To understand better the Latin meaning of the word, according to Andrews' edition of Freund's Latin dictionary, a genius is «the superior or divine nature which is innate in everything, the spiritual part, spirit; hence, the tutelar deity or genius of a person, place, etc.»⁶² A genius also inhabits a place,

Wikipédia, Paris: L'Harmattan, 2011, pp. 262-94.

57. HONORÉ LACOMBE DE PRÉZEL: *Dictionnaire iconologique ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc.* Paris: chez T. de Hansy, 1756, p. 124.

58. GRAVELOT, COCHIN, and GAUCHER: *Iconologie par figures*, vol. II, p. 61.

59. JEAN-BAPTISTE REGNAULT, *La liberté ou la mort*, 1794, oil on canvas, 60 x 49,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, HK-510.

60. JEAN-FRANÇOIS FÉRAUD: *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille: Chez Jean Mossy, 1787.

61. PRÉZEL: *Dictionnaire iconologique*, 20.

62. CHARLTON LEWIS and CHARLES SHORT: *A Latin Dictionary: Founded on Andrew's Edition of Freund's Latin Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 1958.

and it is striking to note here that both France and the genius figure wear a white robe covered by a blue cape. It therefore shows that this is the genius figure revealed to France that inhabited the place; an idea also supported by the vague look on the face of the allegory, looking away from any object in the painting. France is also looking straight at this allegorical genius figure or angel, appearing on a cloud.

Both angel and genius figures are usually represented as a man, even though angels do not have a gender. However, it could not be another allegory such as Glory or Victory. Therefore, it is most likely that the allegory is a genius figure and/or an angel despite having female traits. Since the scene is Biblical—reminiscent of the Old Testament’s episode when Moises brought the tables of the Ten Commandments down Mount Sinai to his people—one could also see in this scene an imitation of various previous art works on the Annunciation. The figure would then be an angel announcing natural rights to France.

The word angel comes from the Greek *aggelos* meaning «messenger». According to the Old Testament, angels are celestial beings that reveal God’s message to humanity, of which there are several examples in both the Old and New Testament.⁶³ In Early Modern art, angels were abundantly represented, even in the age of «scientific revolution», and across a range of cultures and media as variations of Victory in classical art.⁶⁴ In the painted scenes of The Annunciation, the angel Gabriel is often portrayed with a scepter (or a lily) in one hand and a diadem, crown, or holy hallow on the head. For instance, one of the 1434-1436 triptych panels by Van Eyck at the National Gallery of Art in Washington, D.C. Sometimes a scroll is enrolled around the scepter that the angel is holding, such as in Paulus Mair’s *Annunciation* 1570-1571 in the basilica of St. Ulrich and Afra, Augsburg.

It shows the metaphysical origins of natural rights, which stem from natural law, the fundamental universal laws existing in nature that rule humankind, itself discovered through reason—given to humanity by God. However, this natural law giving natural rights to humankind must be recognized (or declared) by humankind and then incorporated into fundamental legal texts to be enforced by human law. Because they have metaphysical origins, natural rights are only «declared», as opposed to other non-metaphysical rights, which are stated by human beings. Therefore, this painting shows the angel revealing natural rights and the declaration in a historical and Biblical scene of God’s laws that France must now respect.

63. PETER MARSHALL and ALEXANDRA WALSHAM: «Migrations of Angels in the Early Modern World», in PETER MARSHALL and ALEXANDRA WALSHAM (eds.): *Angels in the Early Modern World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 1-42, at p. 3.

64. Ibid., at p. 2 and p. 5.

In many painted scenes of The Annunciation the angel is shown pointing up at the sky or at a message rolled around the scepter, or is showing a blessing gesture, while holding a scepter or lily with the other. Here, the angel's left index finger points to the direction of the Declaration and rests the finger on the word «constitution». The other hand holding the scepter is pointing the index toward France, looking directly at her. Therefore, the scepter of power is given to France (monarchical France) *if* the Declaration is respected and *if* the constitution is maintained. The Preamble states that all members of the social body must remember their rights and their duties and that the acts of the executive and legislative powers must respect the goals of political institutions so that the claims of citizens are orientated toward the happiness of all and the maintenance of the Constitution. Article 16 defines that a constitution only exists when there is a separation of powers and rights are guaranteed.

It is worth noting as well, that the two figures descending from the clouds sit next to the Preamble, while the actual content of the Declaration is closer to the ground. This further reinforces the transition between the metaphysical origins of these rights, and their manifestation in concrete human laws to be applied in the physical world. A granite monument, almost crowned by the Orobouros symbolizing eternity, with tables of the new commandment for humankind to be perpetually enforced in the earthly world.

This is a scene similar to the Annunciation, showing how Le Barbier re-interpreted old visual codes into a new one. Despite the Revolution being triggered against the Church, it was not necessarily against religion. The Enlightenment was a source of discussion regarding the revealed religions, and many philosophers criticized the veracity of many «miracles» and stories, as well as intolerance related to adopting one religion. Instead, they argued for commonality among all of them with one God, which could be called the Supreme Being, hence arguing in favor of deism and a natural religion. In this scene by Le Barbier about the Declaration, one could argue with Furet that it represents a laicization of the annunciation or a metaphysical person: «un monstre métaphysique qui déroule des anneaux successifs dans lesquels il étrangle la réalité historique pour en faire, *sub specie aeternitatis*, le terrain d'une fondation et d'une annunciation».⁶⁵ Other authors have also argued that we should not forget the sacral character of the revolution and the Declaration, which was understood in the popular psyche as a divine revelation, an annunciation of a new Time.⁶⁶ Fauré has analysed painting 1 and the engraving, without contesting the winged allegory of the Law, but

65. FRANÇOIS FURET: «Le catéchisme révolutionnaire», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 26-2, 1971, pp. 255-89, at p. 282.

66. CHRISTOPH EBERHARD: *Droits de l'homme et dialogue interculturel*, Paris: Edition Connaissances et savoirs, 2014, p. 82; SOPHIE WAHNICH: *La révolution française*, Paris: Hachette, 2012, p. 257.

also compared the scene to the Annunciation by Gabriel to Mary reading the Old Testament, preparing her to what comes in the New Testament.⁶⁷ For Fauré, this parallels with the annunciation of the *Déclaration* that accomplishes what was predicted. However, the allegory cannot be of the Law unless it creates a completely new and unique visual code in art history, as argued below.

There is, however, one last interpretation that is still metaphysical and considers the existence of a Supreme Being, but without the Christian connotations of Annunciation and divine right theory legitimizing monarchical power. Another contender for identifying this allegory is Liberty. Liberty in Baudoin's translation of Ripa is represented as a woman dressed in white, with a scepter in her right hand, a hat in her left hand, and a cat near her.⁶⁸ For Ripa, the scepter signifies the «Empire of Liberty» because it is an «absolute possession of spirit, body, and temporal commodities».⁶⁹ The hat is a reference to the Romans freeing slaves by ceremoniously putting a hat on their heads. The cat is notorious for being a creature that does whatever pleases its fancy. In another famous treatise on iconology, Liberty is described a few years after the Revolution in the same way, with the addition that it symbolizes knowledge and hence the liberal arts.⁷⁰

There is a precedent for representing France with Liberty, which further reinforces this hypothesis. One could compare it with a painting by Jean Suau (1758-1856) where France offers Liberty, represented as a woman dressed in white with a scepter in her right hand, a Phrygian hat in her left, and a cat at her feet.⁷¹ The Phrygian hat was a symbol of Liberty, and it was added to the republican vocabulary in reference to the hat worn by former slaves who were granted freedom in Ancient Rome.

The right allegory conforms with the descriptions of Liberty offered in dictionaries of iconology: she is dressed in white, holds a scepter in her right hand, and is youthful, as youth carries greater liberty. However, she does not hold a hat in her left hand, but one could consider that this hand points directly at the Phrygian hat on top of the spear. One may read this optically by following the continuation of the garland of oak leaves from the knee, under the finger, to the cap. As in many other representations, the cat has disappeared, but it is not an essential part of the allegory. By pointing this way, she is linked to «Liberty conquered by valor», which is usually represented with a spear topped by a Phrygian hat.

67. FAURÉ: *Ce que déclarer des droits veut dire*, pp. 99-110.

68. CESARE RIPA: *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images...*, J. Baudoin (trans.), Paris: chez l'auteur, 1636, p. 126.

69. *Ibid.*, p. 126.

70. GRAVELOT, COCHIN, GAUCHER: *Iconologie par figures*, vol. III, pp. 30-1.

71. Jean Suau, *La France Offrant La Liberté à l'Amérique*, 1784, oil on canvas, 135 x 186 cm, Musée franco-américain du château de Blérancourt, MNB 93-8.

There are several other art works related to the Declaration, the Storming of the Bastille, and the constitution that represent Liberty and France together. These other artworks that show the same narrative of Liberty inspiring France to break the chains of slavery on July 14, 1789, and guiding her toward a constitution based on the Declaration add to the argument that the allegorical figure in Le Barbier's painting is indeed Liberty. Liberty was the main trope of the Declaration and the 1791 constitution. For instance, *Composition allégorique relative au 14 juillet 1789*, shows France in chains reaching towards Liberty conquered by valor.⁷² In another example, «Liberty conquered by valor» leads a ship representing the French state reaching the harbor of the constitution.⁷³

A further argument for the allegory being a genius figure of liberty is that the whole scene and the Declaration are the embodiment of the social contract theory. The frontispiece of the first octavo edition of Rousseau's *Contrat Social* shows a young woman dressed in white, wearing a helmet, holding with her left hand a spear with a hat on top, a balance in her right hand, and a cat at her feet.⁷⁴ This allegory is several allegories in one, which shows that it was possible to unite several allegories in one to create a new visual code. It is at the same time: Minerva, goddess of science and arts, representing wisdom; Liberty acquired by valor; Liberty; and Justice. The idea of the social contract is that man leaves the state of nature in which he enjoys natural rights, to enter the social state through a contract. The social contract aims to maintain and enforce natural rights, which can be deduced through reason (also called «right reason»). Rousseau's aim with the *social contract* was to solve the problem he identified in the famous first line: «Man is born free and everywhere he is in chains». The painting represents France breaking the chains at the apparition of liberty, and the declaration as the social contract to be respected in the state of society that has just transitioned from the state of nature. In the same superposition of visual codes, Le Barbier presents the genius of Liberty, Liberty acquired by valor, and an Angel in the scene of Annunciation, which is an actual miracle that people can believe in.

Moreover, a further argument for identifying the allegory as Liberty is that she is not pointing with the scepter toward the all-seeing Eye. This shows that the scepter is hers as part of an identifiable element, and this is therefore the scepter of power representing the «empire of liberty» over oneself. However, she is a «genius» figure, and her right index finger, instead

72. Antoine Borel, *Composition allégorique relative au 14 juillet 1789*, 1794 (1789?), drawing, 26,7 x 40 cm, Musée Carnavalet, Paris, D.5675.

73. Nicolas-André Monsiau (drawing) and Perdriau (engraving), *La Liberté triomphante fesant [sic] amarrer le vaisseau de l'Etat au port de la Constitution*, 1791, engraving (estampe), 62 x 18,4 cm, Musée de la Révolution française, Vizille, 2009.9.

74. JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Du contrat social, Ou Principes du droit politique*, Amsterdam: chez Marc-Michel Rey, 1762.

of resting on the handle of the scepter, is pointing towards the allegory of monarchical France. This gives a further impression that the allegory is not separate of France (together with the fact that they wear the same white and blue clothes) and that the scepter, which represents power over self in liberty, is also pointing at monarchical France normally holding this scepter. There is a narrative here that the genius inhabiting France revealed itself and liberty was restored by declaring the rights of man and the citizen, symbolized by the act of breaking chains. It also shows that the government of monarchical France is a sovereign power if it respects the natural right of liberty.

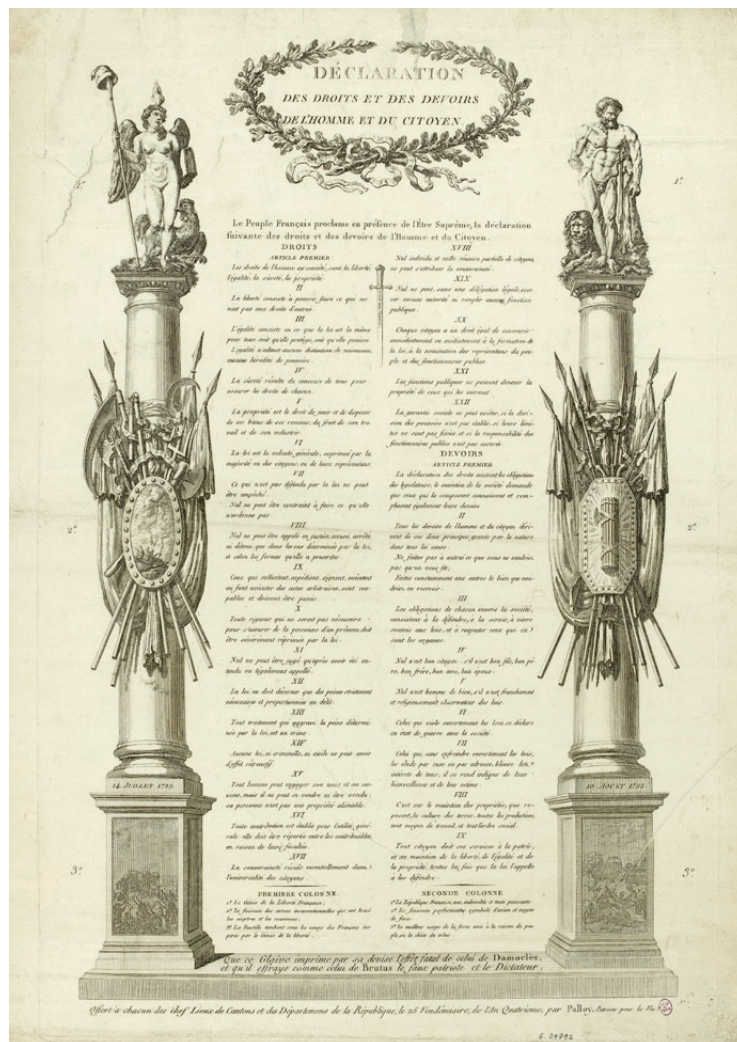


Fig. 6: Anonymous, *Déclarations des droits de l'Homme*, around 1795, engraving, 58,3 x 42,2 cm, Musée Carnavalet, Paris, G.29792

Another anonymous engraving of the Declaration of 1795 (issued on 25 vendémiaire year IV) represents a naked woman with wings and a flame above her head, holding a spear topped by a Phrygian hat in her right hand, a book under her left arm, and a rooster at her feet (Fig. 6).⁷⁵ She stands on top of a column representing the storming of the Bastille, and the explanation below describes it as the French genius of liberty. It is a female representation despite being a genius (as symbolized by the wings and the flame instead of a diadem) and it is Liberty conquered by valor, while the rooster symbolizes France. On the other side, Hercules stands on top of the column symbolizing August 10, 1792, the attack on the Tuileries palace where the king resided, which sealed the fate of monarchy for a republic.

The Eye of Providence and the two allegories are disposed in such a way that they form a triangle above the quadratic monument in the painting's composition. An imposing triangle on top of a smaller monument. One could easily interpret this as a trinity, another recycling of Christian visual codes: France, the genius of Liberty/angel announcing rights, and the Eye of Providence as the source of power. They are all the same, or part of the same harmonious sphere. Monarchical France looks at the genius of Liberty illuminated and revealed by the Eye of Providence, which dissipates the clouds of ignorance and breaks her chains. In the middle of nature, a monument stands, with two tables that look like Moses' Ten Commandments. The natural law designed by God is revealed through Liberty/angel. These natural rights are now a foundational stone symbolizing human-made legislation according to nature and the moral law that God intended.

Thus, the painting has the following narrative merging the Christian and neo-classical visual codes. The light of reason emanates from the Supreme Being represented by the Eye of Providence and dissipates the clouds of ignorance. The genius of Liberty, akin to an angel, illuminated by divine light, announces herself to monarchical France. Holding the scepter of power symbolizing the power over the self, she points to France, thereby inspiring her to break the chains of slavery. Together, they embrace the *Préambule* of the *Déclaration*, under which the various rights that ensue from natural liberty are written in stone as the new fundamental commandments for France in a new constitutional monarchy. The whole scene being set in a natural setting reinforces the idea of natural rights (natural law is represented as a woman in a garden).⁷⁶ These rights, however natural, must be enforced by magistrates, which is why the fasces seem almost to hold the two tables together. In ancient Rome, the lictors carried the fasces before a magistrate. The kingdom

75. Anonymous, *Déclarations des droits de l'Homme*, around 1795, engraving, 58,3 x 42,2 cm, Musée Carnavalet, Paris, G.29792.

76. CESARE RIPA: *Della novissima iconologia... Ampliata*, Padova: per Pietro Paolo Tozzi, 1618, pp. 607-8.

of France recognizes from now on the natural rights of man and the citizen: everyone is free and equal by birth, and a political association must maintain these rights. The Supreme Being is the source of sovereignty, which legitimizes both legislative and executive power by divine right.

At the time, Louis XVI was celebrated as «père de la nation» (father of the nation) and «restaurateur de la liberté» (restorer of liberty). One may notice the absence of any representation of the king. Another allegorical representation of the Declaration by Regnault includes France's allegory in white and blue holding a bust of Louis XVI.⁷⁷ Under the bust is written «Louis XVI Roi d'un peuple libre» (Louis XVI King of a free people). Le Barbier chose not to represent the king, which both highlights both the philosophical nature of the representation and an artistic tendency of the time. Indeed, the reign of Louis XVI saw a steady decline in the traditional representation of the king.⁷⁸

SPECIFICITY IN THE ENGRAVING

Considering that the engraving was likely made before painting 1, it makes sense to consider it first. Louis Laurent realized the engraving, which is similar in every way to painting 1, except for the lack of colors and slightly different facial details.

The significant feature of this version is the reduced spatial setting, leaving only visible the sky and some clouds. The monument fits tightly within the frame. The text of the Declaration forms the central part, and two small allegories sit on its top, this time without emerging from the clouds. This equality proposes a different reading, more in line with the subsequent artistic policy of the Revolution and its search for visual representations of the new concepts.⁷⁹ The engraving (and painting 1) is a symbolic explanation of the Declaration, and no longer an allegorical story of its creation. Bordes distinguished between narrative allegory (a story transposed in a spatial and temporal frame) and emblematic allegory (personification of abstract ideas).⁸⁰

The explanatory notice added at the bottom further confirms the emblematic function of the visual work and transforms its meaning. It states

77. Jean-Baptiste Regnault, *Allégorie Relative à La Déclaration Des Droits de l'homme*, 1790, oil on canvas, 55,4 x 92 cm, Musée Lambinet, Versailles, 743.

78. JOURDAN: *Les monuments de la Révolution*.

79. EDOUARD POMMIER: *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1991.

80. PHILIPPE BORDES: «Le Recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution française», in MICHEL VOVELLE (ed.): *Les images de la Révolution française*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 243-9.

that the left figure is France, but it claims that the right one is Law, pointing with its finger at the Declaration and showing with the scepter the «supreme eye of reason». By pointing the scepter toward the Eye of Providence, the allegory designates the origin of sovereign and legitimate power. Because the allegory is now a more separate figure and because the scepter points toward the Eye of Providence while the finger points at the *Declaration*, we have a very different reading. Within the tradition of natural law, this can be read as the Declaration being the product of «right reason» in discovering the laws of nature, and particularly the natural rights attached to humankind. In natural law theory, man, possessing reason, should be able to understand and discover the moral and political laws of nature. Because these laws are not of human making, they are only «declared».⁸¹

The scepter represents sovereign power, which is considered as single and indivisible.⁸² Sovereignty is the «soul» of a «republic» for Bodin, there is no longer a temporal individual power of a sovereign prince but a perpetual collective sovereign power as a cohesive force of a republic of citizens. Rousseau later used the same indivisible and eternal understanding of sovereignty in *Du contrat social*.⁸³ Article 3 of the *Déclaration* states that «The source of all sovereignty lies essentially in the Nation». The question then is who represents the sovereign nation: the king, or the national assembly? For the time being, both, but the identity of the holder of the scepter of power now matters more since the engraving states it is an allegory of Law.

The *Dictionnaire iconologique* describes Law as «... une femme majestueuse, le front ceint d'un diadème, tenant d'une main un joug enlissé de fleurs, & de l'autre une corne d'abondance» (... a majestic woman, her forehead encircled with a diadem, holding a yoke of flowers in one hand, and a cornucopia in the other).⁸⁴ This does not fit the image, but, for Prével, Law is: «... une femme majestueuse assise sur un Tribunal avec un diadème sur la tête, un sceptre en main & un livre ouvert à ses pieds, sur lequel on voit écrite cette Sentence, *in legibus salus*» (a majestic woman seated on a Tribunal with a diadem on her head, a scepter in hand & an open book at her feet, on which we see written this Sentence, *in legibus salus* or welfare in the laws).⁸⁵ The scepter is present, but the other elements are missing.

81. For more on natural rights and natural law theory see: RICHARD TUCK: *Natural Rights Theories: Their Origin and Development*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979; T. J. HOCHSTRASSER: *Natural Law Theories in the Early Enlightenment*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000; KNUD HAAKONSSON and MICHAEL SEIDLER: «Natural Law: Law, Rights and Duties», in Richard Whatmore and Brian Young (eds.): *A Companion to Intellectual History*, Chichester: John Wiley & Sons, 2016, pp. 377-401.

82. JEAN BODIN: *Les six livres de la république*, Paris: chez Jacques du Puys, 1576.

83. ROUSSEAU: *Du contrat social*, book 2.

84. GRAVELLOT, COCHIN, and GAUCHER: *Iconologie par figures*, vol. III, p. 39.

85. PRÉVEL: *Dictionnaire iconologique*, p. 170.

If this allegory is «law», as suggested, it has enormous philosophical and political consequences. Who embodied the abstract concept of «law» at the time? The representatives of the national assembly are elected by the nation. In this reading, then, the national assembly holds the scepter of power, legitimated by the Eye of Providence. Because men are born free and equal (art. 1), none can have power over another, and they must decide the laws that apply to them. The Law looks at the representatives and at any citizen of this *res publica* (commonwealth) admiring the engraving or painting 1: «I am you», she seems to say with her gaze, «and I hold my earthly power from the Supreme Being and natural law».

This gaze makes it the second-most central figure in the composition. It is an extra-diegetic gaze that involves the viewer much more in the picture than the all-seeing eye because of the anthropomorphic representation of the allegory. Her scepter is directly pointing at the all-seeing eye, while her left index finger points not at the Phrygian cap, but at the *Déclaration*. The original triangle (Supreme Being-France-Liberty) is made smaller and flatter into a bigger triangle, which is created between the Supreme Being, this allegorical figure of Law, and the *Déclaration*. These changes modified the geometry of the composition, which is reinforced by France being slightly darker than Law, a little more behind the title stone than Law, who is in front of it and looking up at the Supreme Being. It is much clearer here that the important figure is the right allegory.

The national assembly is thus given more importance, especially when the whole work is dedicated to the representatives of the French people. This reading is further strengthened by reference to Locke's conception of separation of powers between the executive and the legislative powers, embodied, respectively, by the king and parliament. Legislative power was superior, for Locke, whose *Two Treatises on Government* was translated into French as *Du gouvernement civil*.⁸⁶ Law gets its legitimacy from God through natural law. As a result, legislative power is superior and opposed to the king's executive power on the other side.

It is difficult to know if this explanatory text is indeed what Le Barbier intended or if it is an added explanation later to please the National Assembly, to whom the text was offered. The explanatory notice further describes other symbols and ends with «Dien scripsit». Dien was Louis-François Dien, an engraver. Jacq-Hergoualc'h attributes the text to his son, Claude Marie François Dien (1787-1865), also an engraver, and therefore concludes that the text was added much later to the engraving.⁸⁷ This, however, is not persuasive: Louis-

86. S.-J. SAVONIUS: «Locke in French: The *Du Gouvernement Civil* of 1691 and Its Readers», *The Historical Journal*, 47-1, 2004, pp. 47-79.

87. JACQ-HERGOUALC'H: *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, vol. 1, p. 242.

François Dien produced several engravings during the revolutionary years, and there is little reason to assume that they would be his son's.

Dien's interpretation puts all the symbols in the same bag. Spear, fasces, hat, snake, and oak garland, together mean the union of the departments and the kingdom, Liberty, civic virtue, prudence, and wisdom of the government. The fasces are a symbol of union, and the spear with the hat is the symbol of Liberty. Civic virtue can be inferred from these Roman republican references. However, it remains unclear why and how the oak garland and the Orobouros refer to prudence and wisdom in the government. The *Dictionnaire iconologique* mentions the snake around a mirror as a symbol of prudence because it is the most prudent animal.⁸⁸ The mirror, which is missing, serves to reflect on one's defects. The dictionary represents Wisdom as Minerva, who is missing from the painting, although the spear is reminiscent of it.⁸⁹ However, such references do appear in other engravings representing the Declaration, such as Blanchard's (Fig. 5).⁹⁰

Dien engraved texts in several other revolutionary documents and some maps. In one document, a 1790 certificate for those who fought during the storming of the Bastille, two columns on each side of the text hold each an allegory.⁹¹ On the left is Hercules, and on the right is a male genius figure of Liberty with wings and a flame above the head, holding a spear with a hat. Hercules symbolizes in this picture «union». On top of the picture, one can read «le roi et la loi» (the king and the law). Before the second Revolution of 1792, this Lockean duality between executive and legislative power still prevailed.

It is both puzzling and very telling that the text identifies the left allegory as «France» without mention of monarchy (despite the crown on her head and the fleur-de-lis cape), and the right one as «Law». The reason for assigning the allegory as Law might be that the events accelerated between painting 2, immediately after August 1789, and the engraving of November 5, 1790. On September 22, 1789, the National Assembly decreed that while France was still a monarchy, no one was above the law, not even the king, who could only demand obedience from his subjects in terms of the law. On July 14, 1790, for the first celebration of the federation, the king had to swear an oath of fealty to the nation and the law. In this context, Dien made the certificates with «the king and the law». In an engraving representing the oath,

88. PRÉZEL: *Dictionnaire iconologique*, p. 129.

89. Ibid., pp. 243-4.

90. Desray (inventeur), Blanchard (graveur), and Basset (éditeur), *Déclaration des Droits de l'Homme*, around 1793, engraving, 38,8 x 26,4 cm, Musée de la Révolution française, Vizille, 1986.314.

91. Nicolas (drawing), Delettre (engraving), Dien (text and text engraving). *Décret en faveur des citoyens qui se sont distingués à la prise de la Bastille*, ca. 1790, engraving, eau-forte, burin, 29 x 32,5 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris, RESERVE FOL-QB-201 (122).

the king does not even appear, but is simply represented as a fleur-de-lys surrounded by the text of his oath, while allegories of Minerva (for sciences), Mercury (for trade), and Apollo (for the arts) are also shown swearing an oath.⁹² Above, fame holds a banner with «vive la nation, vive la loi», while another angel holds one with «vive le roi», thus making a separation of two groups in a paradoxical vision of federation.

SPECIFICITY IN PAINTING 1

The colors add more narrative to an otherwise emblematic allegory. A temporal and spatial element is recognizable in the fact that the allegory of France is now dressed in red with the blue cape, which represents Paris's colors. One reads here the story of Parisian events in the past months in acquiring Liberty by storming the Bastille, the Fête de la Fédération, and the women who brought the king from Versailles to the Tuileries in Paris. One may interject that France had been represented in red in the past (Suau's painting, for instance), but the portrayal of France in red and blue is still a sharp contrast from the version in painting 2, where France is represented in white and blue. These colors are more representative of absolutist France, as seen in the *Galerie des glaces* in Versailles (*Renouvellement d'alliance avec les Suisses*, 1663; *La Prééminence de la France reconnue par l'Espagne*, 1662). In painting 2, there might be an allusion to the events of Paris because she wears a red headband in her hair, together with the monarchical crown, but painting 1 makes it visually clear by dressing her in red. France is still monarchical, but the empowered people have broken the chains.

Another change in color concerns the allegory facing France, which is identified in the engraving as Law and not Liberty. She is no longer dressed in white with a blue drape around her right arm but wears a pink drape that now covers her entirely. It sets her apart from traditional representations of liberty in white. The description of the musées de Paris identifies the allegory as «Le génie de la nation» opposed to «La monarchie».⁹³ The interpretation of the right allegory as the «genius of the nation» is a post-revolutionary reading. However, it is already a contemporary association to put the nation and the law together.

In this version, the right allegory identified as Law by the engraving is distinct from France by wearing different colors. She also has slightly more

92. Anonymous, *Serment fédératif et national prononcé au Champ de Mars, le 14 juillet 1790*, 1790, engraving, 39,5 x 39,5 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris, RESERVE QB-370 (22)- FT 4.

93. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-4>. Last checked 9 January 2024.

mature facial traits, thus making her closer to representations of Law according to iconography and further away from youthful Liberty. France looks up to the Eye of Providence, while Law looks directly at the spectator, holding the scepter of power pointed at the Eye of Providence, and pointing her left index finger toward the Declaration. The law is the sovereign power in France, provided that the fundamental rights of the Declaration are maintained and fulfilled. The whole message is dedicated «to the representatives of the French people», clearly the elected members of the National Assembly and any other elected position of authority, but perhaps also the king now only representing the French rather than ruling his subjects, who «accepts» the Declaration and is expected to accept the general will of the people through its representatives in the National Assembly.

LEGACY IN SUBSEQUENT ENGRAVINGS

Jean-Baptiste Letourmi (about 1755-1800) published another contemporary engraving in Orleans (Fig. 4) based on Le Barbier's painting 1 or the engraving. Letourmi was a publisher of popular prints and books of religious nature during 1774-1789 and political subjects after 1789.⁹⁴ Garnier notes that printers in large centers such as Orleans often copied originals from Paris and that religious images were often found in homes. Such revolutionary engravings were also meant to decorate the homes of the citizens, and the use of religious visual codes was a way to spread the message.

The allegories are switched from right to left, but the general design is the same.⁹⁵ However, above the allegories are mentioned «La France», and «Force et vertu» (strength and virtue). Two soldiers have also been added on each side of the Declaration. Why is the second allegory designated as «strength and virtue»? This shows that the iconological vocabulary of the Revolution was as confused and evolving as the political vocabulary it represented. The *Dictionnaire iconologique* describes «force» as «... une femme armée en Amazone, qui d'une main embrasse une colonne, & de l'autre tient un rameau de chêne» (... a woman armed as an Amazon, who with one hand embraces a column, and with the other holds an oak branch); the oak is «le symbole de la force» (the symbol of strength).⁹⁶ Virtue is a dignified woman holding a laurel crown and sometimes with wings.⁹⁷

94. NICOLE GARNIER: *L'imagerie populaire française*, 2 vols., Paris: Edition des musées de France, 1990, vol. 1, p. 66.

95. JEAN-BAPTISTE LETOURMI: *Déclaration des Droits de l'Homme*, 1790, engraving (estampe), 37,8 x 29,2 cm, Musée de la Révolution française, Vizille, 1991.53.

96. PRÉZEL: *Dictionnaire iconologique*, p. 122, p. 56.

97. Ibid., pp. 91-2.

What is interesting in this version is that it is far more republican since France is not mentioned as monarchical (despite the crown), and there is no mention of the *Declaration* being accepted by the king (as it was in Le Barbier's versions). Virtue is also a classical republican value that must be supplied by strength. As Montesquieu stated about the nature of a republican government: «Lorsque cette vertu cesse, l'ambition entre dans les cœurs qui peuvent la recevoir, et l'avarice entre dans tous. La république est une dépouille; et sa force n'est plus que le pouvoir de quelques citoyens et la licence de tous» (*Esprit des Lois*, III, 3).

Another engraving of the Declaration combined all possible allegories and symbols into a dense and overcrowded design (Fig. 5).⁹⁸ It looks like a summary of all possible interpretations and political concepts of the Revolution packed into one drawing: France as Minerva, a topless woman holding a mirror intensifying the rays of lights coming from the Eye of Providence, allegory of time burned by the light, compass, hat on spear, fasces, spears in fasces, Hercules' club, an ax, a shovel, pillars, Marat, Le Peletier, etc. The woman holding the compass may be «Natural Law», alone or together with the woman holding the mirror. Ripa excluded the law as an allegory in his first edition of *Iconologia*.⁹⁹ He included natural law in the 1618 Italian edition (not in the French translation): a half-naked woman in a garden holding a compass over the Latin motto '*œqua lance*' (wield in fairness).¹⁰⁰

The Revolution was also a program of re-education of the people or «regeneration».¹⁰¹ Classical humanist iconology, which the elite knew very well, was unknown to the uneducated majority of the «tiers-état». In the early days after the storming of the Bastille, the rhetoric of the Revolution was still in formation, both textually and visually. Liberty and the Republic became almost undistinguishable, even merging into a new image of France after the second Revolution of 1792.¹⁰² Both were used as images and as living images acted by women during celebrations.¹⁰³ Marianne became the symbol of the Republic afterward.

The subsequent engravings of the *Declaration* consist of multiple allegories representing changing concepts at a time when the image of the Revolution is also constantly changing. Liberty soon personified the Republic after the Second Revolution of 1792. The Republic is based on law, made by the representatives of the citizens forming a new sovereign entity called a nation. The two allegories in Le Barbier's paintings were not yet two representations

98. DESRAY, BLANCHARD, BASSET: *Déclaration des Droits de l'Homme*.

99. CESARE RIPA: *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma: Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

100. RIPA: *Della novissima iconologia*, pp. 607-8.

101. MONA OZOUF: *L'Homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1989.

102. AGULHON: *Marianne au combat*, pp. 25-42.

103. MONA OZOUF: *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris: NRF Gallimard, 1976.

of France, but they became so afterward. The Revolutionaries replaced the traditional allegory of monarchical France after 1792, and the allegories of Liberty, Minerva, a manly Hercules, and Law were alternatively used as allegories of the Republic until it settled on Marianne wearing a Phrygian hat as a symbol of the liberty cap.

CONCLUSION

This article follows previous studies that dated the engraving as published on November 5, 1790, and painting 1 by Le Barbier after that in 1790 or early 1791. Furthermore, the article hypothesizes that painting 2 was made before the engraving, probably in the months that followed the Declaration of August 1789, and contends that the differences between painting 2 and painting 1/engraving lead to conflicting interpretations that reflect the power struggle between absolutists and parliamentarians, as well as a different situation in late 1790-early 1791 compared to 1789. These three works reflect their contemporary social and political conflicts; in this case, the conflict between the king and a monarchical regime, and the National Assembly and a parliamentary regime. The new concept of national sovereignty is the source that legitimates all political power, but who is more legitimate? Executive power represented by the king (a more monarchist model) or the legislative power of the parliament (a more republican model)? Discussions were influenced by England's example of the 1688-89 glorious revolution, although the argument to use it as a model or cautionary tale depended on whether it came from monarchists or republicans.¹⁰⁴

The allegories in the two paintings are not entirely similar, and the differences between them invite different interpretations of the paintings, and hence of the interpretation of the Declaration. Painting 2 is a narrative of natural rights enshrined in the Declaration given by God, which was announced to monarchical France, inspired by an angel-like genius of liberty to break her chains. Painting 1 explains that the Declaration is the supreme law, natural law given by God, through the sovereign power of the genius figure of Law offering them to the people, while monarchical France breaks the chains of unfreedom as a result. This is an important story because the different interpretations lead to different understandings of the legitimacy and origins of sovereign power in France. These two representations of the allegories in the Declaration and their explanatory notice in the engraving show the fluctuation of the political and philosophical vocabulary of the time. They

104. ANN THOMSON: «La référence à l'Angleterre dans le débat autour de la république», in MICHEL VOVELLE (ed.): *Révolution et république : L'exception française*, Paris: Kimé, 1994, pp. 133-44.

demonstrate the uncertainty related to a new regime—at this stage, a constitutional monarchy. Ultimately, it is an early representation of the visual and conceptual transition from monarchical France to republican France via the fighting of sovereign powers between «la Nation, la Loi, le Roi».

It is not known why Le Barbier changed his original composition, nor if it was meant to reflect political positions. This analysis contributes to uncovering the semantic and semiotic representations of a new political and legal order in the early years of the revolution. The representation of France became less associated with monarchism, as the engraving demonstrates, and more with republicanism through liberty and law. Secondary representations such as Liberty, Law, Minerva, Justice, Truth, and other attributes of republicanism eventually merged to create Marianne, the allegory of republican France.

BIBLIOGRAPHY

- AGULHON, MAURICE: *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris: Flammarion, 1979, p. 22.
- BAECQUE, ANTOINE DE: «The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation», *Representations*, 47, 1994.
- BAECQUE, ANTOINE DE: *La caricature révolutionnaire*. Paris: Presses du CNRS, 1988.
- BAKER, KEITH MICHAEL: «Political Languages of the French Revolution», in MARK GOLDIE and ROBERT WOKLER (eds.): *The Cambridge History of Eighteenth-Century Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- BODIN, JEAN: *Les six livres de la république*, Paris: chez Jacques du Puys, 1576.
- BORDES, PHILIPPE: «Le Recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution française», in MICHEL VOVELLE (ed.): *Les images de la Révolution française*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1988.
- BRAUN, LUCIEN: *L'image de la philosophie: Méconnaissance et reconnaissance*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.
- BRAUN, LUCIEN: *Philosophes et philosophie en représentation: L'iconographie philosophique en question(s)*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2011.
- CHAUFOUR, MARIE: «Les dictionnaires iconologiques : le modèle français XVIII^e-XVIII^e siècles», in MARTINE GROULT (ed.): *Les Encyclopédies. Construction et circulation du savoir de l'Antiquité à Wikipédia*, Paris: L'Harmattan, 2011.

- COMPÈRE, MARIE-MADELEINE: *Les collèges français: 16ème-18ème siècles*, Paris: Institut National de Recherche Pédagogique, 2002.
- DÉCULTOT, ÉLISABETH: «Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la «Théorie générale des beaux-arts» de Johann Georg Sulzer», *Revue germanique internationale*, 10, 1998.
- DUPRAT, ANNIE: «Iconographie historique: Une approche nouvelle ?», in JEAN-CLÉMENT MARTIN (ed.): *La Révolution à l'œuvre: Perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- DUPRAT, ANNIE: «Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images», *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 27-1, 1997.
- DUPRAT, ANNIE: *Images et histoire: Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris: Belin, 2007.
- EBERHARD, CHRISTOPH: *Droits de l'homme et dialogue interculturel*, Paris: Edition Connaissances et savoirs, 2014.
- FAURÉ, CHRISTINE: *Ce que déclarer des droits veut dire : histoires*, Paris: PUF, 1997.
- FÉRAUD, JEAN-FRANÇOIS: *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille: Chez Jean Mossy, 1787.
- FILMER, ROBERT: *Patriarcha; or The Natural Power of Kings*, London: Ric. Chiswell, 1680.
- FURET, FRANÇOIS: «Le catéchisme révolutionnaire», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 26-2, 1971.
- GARNIER, NICOLE: *L'imagerie populaire française*, 2 vols., Paris: Edition des musées de France, 1990.
- GAUCHER, CHARLES-ÉTIENNE: *Essai sur l'origine et les avantages de la gravure, Lu à la séance publique de la Société libre des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Paris, le 9 Vendémiaire de l'an VI*, Collection Deloynes, 1797, Tome 46, pièces 1158 à 1191, Supplément au Tome I.
- GRATEAU, PHILIPPE: *Les cahiers de doléances: Une relecture culturelle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- HAAKONSSON, KNUD AND MICHAEL SEIDLER: «Natural Law: Law, Rights and Duties», in RICHARD WHATMORE and Brian Young (eds.): *A Companion to Intellectual History*, Chichester: John Wiley & Sons, 2016.
- HERDING, KLAUS: «Visual Codes in the Graphic Art of the French Revolution», in CYNTHIA BURLINGHAM and JAMES CUNO (eds.): *French Caricature and the French Revolution, 1789-1799*, Los Angeles: Grunwald Center for the Graphic Arts, 1988.
- HOCHSTRASSER, T. J.: *Natural Law Theories in the Early Enlightenment*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000.
- JACQ-HERGOUALC'H, MICHEL: «Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné», *Revue de l'art*, 176/-2, 2012.

- JACQ-HERGOUALC'H, MICHEL: «Le Barbier et l'estampe», *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 10, 2012.
- JACQ-HERGOUALC'H, MICHEL: *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, 2 vols., Tokyo: Texnai, 2014.
- JOURDAN, ANNIE: «L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République», *Dix-Huitième Siècle*, 27-1, 1995.
- JOURDAN, ANNIE: *Les monuments de la Révolution 1770-1804: Une histoire de représentation*, Paris: Honoré Champion, 2000.
- KORSHAK, YVONNE: «The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France», *Smithsonian Studies in American Art*, 1-2, 1987.
- Le Point du jour, ou Résultat de ce qui s'est passé la veille à l'Assemblée nationale*, Paris: chez Cussac, 1790, vol. 16.
- LEWIS, CHARLTON AND CHARLES SHORT: *A Latin Dictionary: Founded on Andrew's Edition of Freund's Latin Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 1958.
- LIVY: *The Early History of Rome*, Aubrey De Sélincourt (trans.), London: Penguin, 1960.
- LOCKE, JOHN: *Two Treatises of Government*, London: A. Millar et al., 1689 [1690].
- MARSHALL, PETER AND ALEXANDRA WALSHAM: «Migrations of Angels in the Early Modern World», in PETER MARSHALL and ALEXANDRA WALSHAM (eds.): *Angels in the Early Modern World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MOSSÉ, CLAUDE: *L'antiquité dans la Révolution française*, Paris: Albin Michel, 1989.
- OZOUF, MONA: *L'Homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1989.
- OZOUF, MONA: *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris: NRF Gallimard, 1976.
- PARKER, HAROLD TALBOT: *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries: A Study in the Development of the Revolutionary Spirit*, Chicago: University of Chicago Press, 1937.
- PLUCHE, NOËL-ANTOINE: *Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes, et de Moïse*, 2 vols., Paris: chez la veuve Estienne, 1739.
- POMMIER, EDOUARD: *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1991.
- PRÉZEL, HONORÉ LACOMBE DE: *Dictionnaire iconologique ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc.* Paris: chez T. de Hansy, 1756.
- RIALS, STÉPHANE: *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Paris: Hachette, 1988.
- RIPA, CESARE: *Della novissima iconologia... Ampliata*, Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618.

- RIPA, CESARE: *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.
- RIPA, CESARE: *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images...*, J. Baudoin (trans.), Paris: chez l'auteur, 1636.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: *Du contrat social, Ou Principes du droit politique*, Amsterdam: chez Marc-Michel Rey, 1762.
- SAVONIUS, S.-J.: «Locke in French: The *Du Gouvernement Civil* of 1691 and Its Readers», *The Historical Journal*, 47-1, 2004.
- THOMSON, ANN: «La référence à l'Angleterre dans le débat autour de la république», in Michel Vovelle (ed.): *Révolution et république: L'exception française*, Paris: Kimé, 1994.
- TUCK, RICHARD: *Natural Rights Theories: Their Origin and Development*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- VIROULAUD, JULIE: «Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen», *La revue des musées de France-La revue du Louvre*, 61-4, 2011.
- VIROULAUD, JULIE: «Jean-Jacques-François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: autour d'une œuvre d'inspiration maçonnique, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen», *La revue des musées de France*, 4, 2011.
- VOVELLE, MICHEL (ed.): *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris: Éditions du CNRS, 1979.
- VOVELLE, MICHEL (ed.): *Les images de la Révolution française*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1988.
- VOVELLE, MICHEL: «L'iconographie: une approche de la mentalité révolutionnaire», in ANTOINE DE BAECQUE AND MICHEL VOVELLE (eds.): *Recherches sur la Révolution*, Paris: IHRF/La Découverte, 1991.
- VOVELLE, MICHEL: «La Demande de l'histoire dans le champ de l'iconographie», in JEAN-MARIE MAYEUR (ed.): *Les historiens et les sources iconographiques*, Paris: CNRS/IHMC, 1981.
- WAHNICH, SOPHIE: *La révolution française*, Paris: Hachette, 2012.
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *De l'allégorie, Ou traités sur cette matière*, 2 vols., Paris: chez H. J. Jansen, 1799.

ACKNOWLEDGEMENTS

This article was made possible thanks to several fundings. It first originated as a paper presented as part of the panel «The contribution of images to the Enlightenment» organized and funded by the Interdisciplinary Centre for Research on the Enlightenment (IZEA), Martin Luther University

of Halle-Wittenberg, at the 15th Congress of the International Society for Eighteenth-Century Studies (ISECS) in Edinburgh, 14-19 July 2019. I wish here to thank Daniel Fulda and Elisabeth Décultot for organizing the panel. At the time, I held a funded research fellowship at the Danish Academy in Rome, which allowed me to explore the resources of the Biblioteca Hertziana in art history. I further worked on the article during my postdoctoral stay at the Centre for Privacy Studies (PRIVACY), University of Copenhagen, funded by the Danish National Research Foundation grant DNRF138. I finished the article thanks to the EU-funded María Zambrano postdoctoral grant for the attraction of international talents in Spain, at the King Juan Carlos University's research cluster CINTER (Courts, Images, Nobility, TERRitory).

I wish to thank two anonymous reviewers for their constructive feedback and immensely helpful suggestions after a previous submission to the journal *Eighteenth-Century Studies*. I also wish to thank Oskar Rojewski, for his astute suggestions and editorial help in finalizing the article. My thanks extend to the three anonymous peer-reviewers who commented on the draft submitted to this journal. Finally, I wish to thank Mette Birkedal Bruun, Lee Palmer Wandel, and Christine Jeanneret for their discussions and comments on previous manuscript versions of the article.

LAS MARIOFANÍAS INMACULISTAS:
UN ARMA DEVOCIONAL AL SERVICIO DE ROMA,
1830-1870

THE IMMACULIST MARIOPHANIES:
A DEVOTIONAL WEAPON IN THE SERVICE
OF ROME, 1830-1870

CRISTINA FONSECA RAMÍREZ¹
Universitat Jaume I
<https://orcid.org/0000-0002-2857-2057>

POTESTAS, N.º 24, enero 2024 | pp. 89-110
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7767>
Recibido: 04/11/2023 Evaluado: 09/01/2024 Aprobado: 10/01/2024

RESUMEN: El triunfo de las revoluciones liberales en Europa y América propició el desmoronamiento del orden político, social y religioso imperante. La caída del Antiguo Régimen obligó a la Iglesia católica a plantear una reforma religiosa que pusiera en acción un plan de rescate de su perdido poder temporal y espiritual. El rescate de las mariofanías se convertirá en un elemento importantísimo dentro de esta estrategia de rearme político devocional. En el presente artículo analizaremos el primer periodo de esta «movilización mariana» que trajo consigo la «aparición», sobre todo en Francia, de las más importantes e influyentes Vírgenes inmaculadas.

1. Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación del Ministerio de Universidades de España. Cristina del Carmen Fonseca Ramírez was supported by The Margarita Salas postdoctoral contract MGS/2022/09 financed by the European Union-NextGenerationEU.

Palabras clave: Mariofanías, Inmaculada Concepción, Medalla Milagrosa, Salette, Lourdes, Pontmain.

ABSTRACT: The triumph of the liberal revolutions in Europe and America led to the collapse of the prevailing political, social, and religious order. The fall of the Ancien Régime forced the Catholic Church to consider a Religious Reform that would put into action a plan to rescue its lost temporal and spiritual power. The rescue of the Mariofanies will become a very important element in this strategy of devotional political rearmament. In this article we will analyse the first period of this «Marian mobilisation» which brought about the «appearance», especially in France, of the most important and influential Immaculate Virgins.

Key Words: Mariofanies, Immaculate Conception, The Miraculous Medal, Salette, Lourdes, Pontmain.

INTRODUCCIÓN

Las revoluciones liberales que acontecieron entre 1789 y 1871, tanto en Europa como en América, resquebrajaron el orden imperante absolutista y propiciaron la caída del Antiguo Régimen en varias monarquías. Esto supuso un vuelco político y social que repercutió de manera directa en el mundo de atávicos privilegios nobiliarios, tanto aristocráticos como eclesiásticos. La Iglesia católica experimentó como su poder temporal y espiritual se mermban de manera exponencial, impactando esto de forma notable en las directrices políticas dictadas desde la silla papal.

Como consecuencia de este mundo de cambio y crítico con el absolutismo, durante el segundo tercio del siglo XIX se produjeron transformaciones en la cuestión devocional. Y el sismo no solo aconteció desde el exterior, léase las ideas liberales, sino también desde el seno de la propia Iglesia. De esta forma, las autoridades eclesiásticas vieron amenazadas las tradiciones católicas apegadas al calendario litúrgico debido a «la práctica de una religiosidad independiente de las normas eclesiásticas».² La intención de lo dictado en el Concilio de Trento,³ siglos atrás, se encaminó a impulsar en los fieles un

2. GABRIELA DÍAZ PATIÑO: *Católicos, liberales y protestantes. El Debate por la imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)*, México: El Colegio de México, 2016, p. 45.

3. RENÉ LAURETIN y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions» de la Vierge Marie*, Paris: Fayard, 2007, p. 969.

mayor culto a las imágenes sacras en general, y aun y cuando las autoridades eclesiásticas velaron porque se cumplieran las normas, uno de los resultados «no tan deseables» fue la creación de una piedad popular exacerbada, la cual llenó los templos y las manifestaciones externas de culto de un sin fin de imágenes y santos, incluso algunos no reconocidos por el Vaticano. De esta manera, desde mediados del siglo XVIII, pero cristalizándose ya entrado el siglo XIX, Roma inició un reajuste para acabar con los que tildaba de «excesos» y, sobre todo, con la superstición popular, procurando encaminar la vida religiosa hacia un orden más controlado y apegada al ritual litúrgico, siendo todo ello una reactivación del discurso postridentino.⁴

De esta reforma espiritual surgió la idea de concentrar la piedad en un devocional renovado, cimentada en el Corazón de Jesús, San José y la más importante, la Virgen María, enmarcada en su advocación inmaculista.⁵ El Vaticano apostó, además, porque este nuevo devocional fuera el arma de defensa contra la secularización, convirtiendo a las imágenes en el principal instrumento para mantener la fe y el control del mundo católico, intentando con ello recuperar los espacios de poder que habían perdido frente a los Estados naciones y sus medidas secularizadoras en el convulso Ochocientos.⁶ Sin embargo, de las tres figuras, fue la imagen de la Inmaculada Concepción de María en la que el Vaticano puso su máximo atención, dedicación y promoción. No en vano se le llegó a nombrar en la prensa ultramontana al siglo XIX como «el siglo de María».⁷

Hay que destacar que, en este nuevo sistema devocional, influyeron varias cuestiones que ayudan a explicar esta transformación. En primer lugar, se produjo un entusiasmo, en clave romántica, acerca de todo lo que evocaba la Edad Media, «época instintiva, rica en contrastes humanos, entre luces y barbarie, violencia y penitencia, mística y crueldad» etapa en la cual se vivieron con fervor los ideales cristianos. Y en esta dirección sobresalió la devoción a María, el culto a los santos, las procesiones, las peregrinaciones, así como otras formas de demostración pública de la Fe.⁸

4. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «La hidra revolucionaria. Apocalipsis y antiliberalismo en la España del primer tercio del siglo XIX», en *Hispania*, 256, 2017, pp. 487-488. RENÉ LAURETIN Y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions» de la Vierge Marie*, Paris: Fayard, 2007, p. 969. Stefano Rosso, «Año Litúrgico», en Stefano de Fiores y Salvatore Meo (Dirs.), *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid, 1988, pp. 173-181. SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 16, 2020, pp. 100-116.

5. GABRIELA DÍAZ PATIÑO: *Católicos, liberales y protestantes...*, pp. 21, 45, 46.

6. GABRIELA DÍAZ PATIÑO: *Católicos, liberales y protestantes...*, pp. 21-25.

7. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: *La Virgen del Pilar dice...Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, p.155. Nayeli Olivia Amezcua Constance: ««La mujer te pisará la cabeza». Mesianismo femenino de la era mariana», *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, vol. 27, núm. 77, 2020, p. 46.

8. STEFANO ROSSO: «peregrinaciones», en STEFANO DE FIORES Y SALVATORE MEO (Dirs.), *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: 1988, pp. 1566-1570.

En segundo lugar, la intervención del papa Pío IX⁹ fue decisiva para promocionar y promover las visitas devocionales a las reliquias, así como se prodigó en ofrecer indulgencia de los jubileos. En este sentido es interesante ahondar que, además de las indulgencias de los dos años santos de 1850 y 1875, se produjo el jubileo con ocasión de la elección de Pío IX como papa en 1846, y lo que es más interesante para nuestro estudio, con ocasión de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 y la conmemoración de su décimo aniversario en 1864.¹⁰ Todo lo anterior indica el alto nivel de importancia que Pío IX imprimió a la figura de la María Inmaculada.

Por último, hay que destacar el influjo de los jesuitas, especialmente en lo que se refiere a su teología antijansenista, la cual se tradujo en una devoción cada vez más individualista, una propagación del culto del Sagrado Corazón de Jesús y la promoción de practicar ejercicios espirituales en grupos cerrados.¹¹

Buena parte de estas nuevas pautas de religiosidad, algunas de ellas atribuidas al ultramontanismo, fueron sometidas a una dura crítica de sus detractores. De «pueriles» fueron calificados por la prensa liberal los cánticos religiosos con que esta nueva estrategia religiosa pensaba captar nuevos fieles. O, al menos, mantenerlos. También fue objeto de crítica la mayor parte de obras literarias de esta devocionalidad. En estas se repetía constantemente un estereotipo en el cual el actor principal era la buena intencionalidad de los protagonistas que no escapaban a un relato mediocre que narraba de forma abrumadora las profecías, los relatos de estigmatizaciones, las revelaciones, los acontecimientos maravillosos y sobrenaturales, etcétera.¹²

Fue en este momento cuando se produjo una pugna entre los religiosos que escribían la historia de la Iglesia fundamentados en fuentes primarias y la denominada «literatura edificante» realizada por eclesiásticos muy devotos que rescataron tradiciones antiguas y empezaron a ensalzarlas con el ánimo de que fomentaran la piedad. De esta forma, esta «literatura edificante» se convirtió en defensora de leyendas sobre la vida y milagros de los santos, muchas de ellas fantásticas. Esto hizo que empezara a perderse el contacto directo con la Sagrada Escritura y con la liturgia. Además, comenzaron a rescatarse antiguas devociones como el pesebre de Navidad, la cruz, el corazón de Jesús y la eucaristía. Es decir, Cristo como verdadero Dios a la vez que como verdadero hombre. Podemos decir que empezó a yuxtaponerse una

9. ROGER AUBERT: *Le Pontificat de Pie IX (1846-1878)*, París: Bloud et Gay, 1952.

10. FRANÇOIS JANKOWIAK: *La curie romaine de Pie IX a Pie X. Le gouvernement central de l'Église et la fin des États pontificaux (1846-1914)*, Roma: École Française de Rome, 2007.

11. ROGER AUBERT et. al.: *La Iglesia entre la Revolución y la Restauración*, en HUBERT JEDIN (dir.): *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona: Editorial Herder, vol. 7, 1978, p. 855.

12. OLAF BLASCHKE: «Marpingen: A Remote Village and its Virgin in a Transnational context», en ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016, pp. 86-88.

conjunción con parámetros increíbles, la de los santos y Marías con comportamiento y señas de identidad humana.¹³

También hay que destacar que en esta explosión de devociones se reforzó la de la eucaristía, como objeto de adoración directa. Muchos clérigos aconsejaron a los fieles, no solo la comunión de manera semanal, sino también en días alternos y hasta diarios.¹⁴ Con ello, lo que se pretendía era un acercamiento cotidiano de los fieles a las abandonadas iglesias. El liberalismo había, sin duda, hecho mella en la feligresía católica.

LAS «APARICIONES» CONTRARREVOLUCIONARIAS: UNA ESTRATEGIA DEL CULTO MARIANO.

Pío IX¹⁵ tuvo una estrategia premeditada desde que llegó a la silla pontificia, el 16 de junio de 1846. Se trataba de ensalzar, promocionar y construir un sistema devocional y advocacional en la figura de María.¹⁶ La Madre de Dios fue exaltada por todo el orbe católico como parte del proceso de rearme ideológico a partir de una construcción simbólica de su imagen, de sus «poderes» y de sus capacidades.¹⁷ Ello se evidenció en la construcción de nuevos santuarios e iglesias, la redecoración de edificios, la publicación de literatura devocional –a la cual ya hemos hecho referencia–, la promoción del mes de mayo como el mes de María y, sobre todo, el «rescate» y la publicidad que se dio a las mariofanías ocurridas entre 1830 y 1846 en varias localidades de Francia.¹⁸ Desde la perspectiva que hemos relatado en páginas anteriores, es importante destacar para nuestro trabajo como, desde el punto de vista del Vaticano y, especialmente, como cometido personal de Pío IX, se enfrentó a la problemática de estas décadas, tanto religiosa como política, apostando por potenciar y rescatar la devoción católica a través de ensalzar la figura

13. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS, *La Virgen del Pilar dice...*, pp. 36-39. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «El catolicismo tiene masas». *Nación*, política y movilización en España, 1868-1931», *Historia Contemporánea*, núm. 51, 2015, pp. 436-441.

14. ANTONIO QUERALT TEIXIDÓ: *Pío IX, el papa de la Inmaculada y del Sagrado Corazón*, Barcelona: Apostolado de la Oración, 2001. ROGER AUBERT: *Pío IX y su época...* VICENTE CÁRCEL ORTÍ: *Pío IX, pastor universal de la Iglesia*, Valencia: Edicep, 2000. ROGER AUBERT *et. al.*, *La Iglesia entre la Revolución...*, p. 856.

15. GIACOMO MARTINA: *Pío IX (1851-1866)*, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1986.

16. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción», en ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016. pp. 10-11.

17. LINDA B. HALL: *Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*, Austin: University of Texas Press, 2004.

18. STEFANO ROSSO: «Mes mariano», en STEFANO DE FIORES Y SALVATORE MEO (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 1334-1345. RENÉ LAURENTÍN: *Apariciones Actuales de la Virgen María*. 2ª Edición, Madrid: Ediciones RIALP, 1991.

de María como uno de los grandes elementos unificadores del catolicismo. También, con ello, Pío IX no escondía su pretensión de atraer a la Iglesia ortodoxa oriental.¹⁹

María se utilizó para combatir el descristianismo y la pérdida, creciente y progresiva, de poder papal, tanto en el plano espiritual como temporal, frente al liberalismo como ideología y frente a los triunfantes Estados nacionales como manifestación política del liberalismo y el nacionalismo.²⁰

En este sentido, tanto el papa como parte de la jerarquía eclesiástica que le rodeaba, pensaron que la figura de María y su culto podía ser el eje central para un rearme devocional que condujera y reorientara, en especial a las clases populares y obreras, al culto católico. La pugna estaba clara. Las propuestas liberales, enfrentadas a los presupuestos del Antiguo Régimen, estaban encuadrando en sus filas a una parte de la población, especialmente urbana. El rescate por parte papal del culto de María se mostró como un arma de devoción, potente e innovadora contra el liberalismo de carácter popular.²¹

Una de las acciones para reflotar y reforzar el culto a María fue recuperar las mariofanías y ensalzarlas como uno de los elementos constructores del culto mariano, que consistieron en una fenomenología que se concretó en «apariciones» de la Virgen. La mayor parte de ellas en Francia. Tal y como lo explica César Rina Simón en su libro *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, «la Virgen durante siglos no había hecho acto de presencia, pero ahora lo hacía para salvar a la humanidad de los errores del racionalismo».²² El «recurso» no era nuevo. La «novedad» ahora residió en la gran publicidad que se le dio a partir del primer tercio del siglo XIX. Qué duda cabe que los tiempos de difusión del conocimiento y de las noticias eran otros. Por ello, la Iglesia también entró a tener una presencia en los medios de comunicación escritos: los diarios, la prensa, las revistas y los fascículos. Bien albergando y subvencionando periódicos, bien consiguiendo que estos difundieran sus noticias, incluso, excepcionales y paranormales como las mariofanías.²³

Desde 1830 hasta mediados del siglo XX es considerado como «el tiempo de las *Epifanías de María*»²⁴ y esto debido no solo a la gran cantidad de «apariciones» marianas que se registraron, sino a la trascendencia de estas en el plano devocional, cultural y político. Muchas son las propuestas cronológicas

19. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: ««El catolicismo tiene masas»...», pp. 447-448.

20. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: *La Virgen del Pilar dice...*, pp.155-157.

21. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: *La Virgen del Pilar dice...*, pp. 17-42. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción» ..., pp. 4-5.

22. CÉSAR RINA SIMÓN: *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2020, p. 73.

23. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción» ..., p. 3.

24. JUAN MARTÍN VELASCO: «Devoción Mariana», en STEFANO DE FIORES Y SALVATORE MEO (dirs.), *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: 1988, p. 584.

atribuidas a este periodo de movilizaciones marianas, sin embargo, consideramos que la mejor, sobre todo por estar fundamentada en hechos históricos y culturales que enmarcaron a estas manifestaciones religiosas, es la elaborada por Roberto Di Stefano y Francisco Javier Ramón Solans en su introducción al libro colectivo *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*²⁵ del cual son editores. Los autores proponen tres periodos de «movilización mariana»: el primero y el más largo, de 1789 a 1870, corresponde al periodo de articulación de un nuevo modelo devocional como respuesta a los embates de la Revolución Francesa y al despertar de una nueva sociedad moderna. El segundo, de 1870 a 1919, etapa que caracterizan como el desarrollo y nacionalización de este modelo devocional en el contexto de las «guerras culturales». El tercero, de 1919 a 1950, está caracterizado por la conexión de los cultos marianos con la política y movilizaciones anticomunistas.

En el presente artículo nos enfocaremos a analizar las mariofanías acaecidas en Europa en el primer periodo de «movilización mariana», principalmente en Francia. Nos interesa el discurso mariano construido desde la silla papal durante los pontificados de Pío VIII, Gregorio XVI y en especial en el longevo y combativo pontificado de Pío IX, todo ello como respuesta simbólica, devocional e iconográfica a los ataques propinados por las revoluciones liberales a una Iglesia católica debilitada.

Las primeras «apariciones marianas» del siglo XIX tuvieron lugar en París. Fueron tres: la noche del 18 al 19 de julio, el 27 de noviembre y a finales de diciembre de 1830.²⁶ Casualidad o no, hay que significar que estos fenómenos se produjeron tras la Revolución liberal de julio de 1830 en Francia. Las crónicas mantienen que la Virgen María se le «rebeló» a Catalina Labouré, religiosa perteneciente a la Congregación de las Hijas de la Caridad, siendo en la segunda y tercera «aparición» donde se le encomendó que elaborara una medalla con características muy particulares.²⁷ La medalla debía de contener en su anverso a la Virgen de manos radiantes, los pies puestos sobre un globo y pisando la serpiente, con la inscripción: «¡Oh María, sin pecado concebida,

25. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción» ..., pp. 1-25.

26. Existen estudios que cuestionan la datación exacta de la «revelación mariana» a Catalina Labouré, incluso llegaron a poner en tela de juicio la «veracidad» de este hecho. Entre los estudiosos más combativos destaca el Padre Pierre Coste (1873-1935), religioso perteneciente a la Congregación de la Misión o Comunidad de Vicentinos, rama masculina de la Compañía de las Hijas de la Caridad, quien a pesar de pertenecer a la misma orden, siempre cuestionó la forma en que se dataron y registraron las «apariciones» de la Virgen de la Medalla Milagrosa a Catalina Labouré, ya que todo el relato y discurso fue siempre comunicado y divulgado por el confesor de Catalina, Jean-Marie Aladel. La religiosa nunca quiso hablar con las autoridades eclesiásticas y siempre pidió que su nombre se mantuviera en un casi anonimato. Para toda esta discusión y análisis véase: STAFFORD POOLE C. M.: «Pierre Coste and Catherine Laboure: The Conflict of Historical Criticism and Popular Devotion», en *Vicentian Heritage Journal*, vol. 20, núm. 2, 1999, pp. 253-303. RENÉ LAURETIN: «Fecha, número y autenticidad de las apariciones», en *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, Salamanca: CEME, 1981, pp. 77-102.

27. RENÉ LAURETIN: *Vie de Catherine Labouré. Voyante de la rue du Bac et servant des pauvres 1806-1876*, París: Desclée de Brouwer, 1980, pp. 60-62.

rogad por nosotros que recurrimos a vos!». De esta forma, la «revelación» depositó sus dones celestiales en una medalla, la cual fue diseñada por Adriene M. Vachette, orfebre y grabador.²⁸ (Fig. 1). Entre 1832 y 1836 se realizó un tiraje de más de 2000 medallas, acuñadas entre el propio Vachette, la Casa de Moneda de París y el famoso grabador parisino Monsieur Leclerc.²⁹ Este objeto sería difundido entre los fieles como prueba de la aparición y como elemento benefactor y protector de quien la portara. Lo interesante es que esta revelación se transformó en un paradigma incuestionable que aún llega hasta nuestros días como la Medalla Milagrosa. En ella está representada la Virgen María bajo una inconfundible tipología inmaculista, lo cual responde claramente al discurso devocional mariano preponderante en el siglo XIX, tal como lo comentábamos en páginas anteriores.³⁰



Fig. 1. *La Medalla Milagrosa*, imagen tomada de: <https://www.circulo-pio-ix.org/2018/11/27/27-de-noviembre-historia-de-la- Virgen-de-la-medalla-milagrosa/>, consultado el 28 de octubre de 2023

28. RENÉ LAURETIN: «Fecha, número y autenticidad...», p. 86.

29. PHILIPPE ROCHE C. M.: «La Influencia en la Iglesia de la Medalla Milagrosa», en *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, Salamanca: CEME, 1981, p. 241.

30. RENÉ LAURETIN: «Descripción de la aparición y Virgen del Globo», en *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, Salamanca: CEME, 1981, pp. 105-124.

Hay que destacar notablemente que en esta tipología iconográfica de la medalla aparece la unión entre la imagen de María y el globo terráqueo como representación de universalidad. (Fig. 2). Aquí habría que empezar a comparar las pretensiones universalistas del dogma católico, ancestrales, con la denominada «era de las revoluciones liberales» comenzadas desde fines del siglo XVIII y las también pretensiones del liberalismo en conformarse como una ideología y política universal, tanto en Europa como en América.



Fig. 2. J. Pena Sacanell, *Estampa antigua de la Medalla Milagrosa*, impresa en Barcelona, 8,5 x 12,5 cm, Colección particular de Cristina Fonseca

Como estamos viendo, para la jerarquía de la Iglesia católica, el siglo XIX representaba, cada vez más enconadamente, una era peligrosamente revolucionaria cuyo saldo más dramático era la pérdida de Roma de gran parte de su poder temporal y recortado y puesto en cuestión parte de su otrora gran poder espiritual. A la altura de mediados de siglo, el liberalismo y los distintos nacionalismos habían recortado a la Iglesia católica una ingente base de fieles. Y, además, pese a los intentos del liberalismo católico, las posturas ideológicas y políticas de los Estados y el Vaticano estaban enfrentadas. La época de los concordatos quedaba alejada y poco viable. Es más, los resortes espirituales y armados que sustentaron al papa desde 1815 se estaban desmoronando. Conforme avanzaba el siglo, las monarquías absolutas iban progresivamente derrumbándose ante el avance del liberalismo y de los estados naciones, tanto europeos como americanos. En este sentido, el encastillamiento del Vaticano hizo que se recurriera al recurso de invocar favores celestiales, paranormales y materializarlos en objeto de veneración, culto, protección y distinción sobre naturales, pero solo para aquellos que seguían una advocación católica y romana. El poder del papa había que reflotarlo. El espiritual y el político. Y desde una estrategia incuestionable, sobrecogedora, que apelara a la unión del catolicismo en torno a una nueva romanización.

El mensaje parecía claro, María no solo se descubrió como la madre de Dios sino como la imagen devocional que se elevaba de una forma total en todo el orbe católico. Así, la misiva hacia la Iglesia ortodoxa y, sobre todo a las Iglesias protestantes, tanto centro europeas como anglicanas, parecía muy directa. Al igual que la lucha entre una restauración devocional de la imaginería mariana y la fuerza iconoclasta de las Iglesias protestantes.³¹

En 1836 la segunda mariofanía tuvo lugar también en París. Esta vez la Virgen se «reveló» al párroco de la Señora de Nuestra Señora de las Victorias. Templo perteneciente al convento agustino, fundado en el siglo XVII y arrebatado a los frailes durante la Revolución Francesa convirtiéndolo en la sede de la bolsa de valores. En 1809 el templo fue devuelto a la orden agustina y elevado a parroquia. Sin embargo, había sufrido un olvido y un alto desarraigo por parte de la feligresía parisina. A pesar de los grandes esfuerzos hechos por el recién nombrado párroco, Carlos Elénor de Genettes, el número de feligreses que asistían a la celebración diaria de la eucaristía no solo no repuntaba, sino que incluso iba a la baja. Fue cuando la «intercesión divina» tomó acciones. El párroco comenzó a escuchar las «locuciones»³² las cuales le pedían que la parroquia fuera consagrada al Inmaculado Corazón de María. El padre Genettes pensó en ir más allá, no solo pedir la consagración del templo, y con ello promover el culto y oración

31. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción» ..., pp. 8-15.

32. Locución del latín *locui*, que significa hablar. En la terminología religiosa hay una locución cuando un «vidente» o receptor de un «mensaje divino» no tiene visiones, tan solo percibe el mensaje ya sea de forma auditiva o intelectual. Para más sobre este tema véase: RENÉ LAURETIN Y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions»*..., pp. 541-542.

al Inmaculado Corazón de María, sino formar una asociación religiosa con oraciones específicas, reuniones y normas encaminadas a la devoción netamente inmaculista. Así, de manera expedita redactó los estatutos de la nueva asociación mariana enviándolos al arzobispo de París, quien los aprobó de inmediato. Una vez con el visto bueno de la autoridad diocesana, el padre Genettes inició la celebración de misas pidiendo la intercesión del Inmaculado Corazón de María para la conversión de los pecadores, atrayendo con ello «el favor divino». Y, al parecer, surtió efecto. En tan solo algunas semanas, los feligreses que asistían a misa en su parroquia pasaron de unos cuantos a cientos.³³

La Asociación de la Archicofradía del Santísimo e Inmaculado Corazón de María incrementó de manera vertiginosa sus asociados a partir de que en 1838 el papa Gregorio XVI emitió una orden mediante la cual se erigía de manera perpetua en dicha parroquia, dando con ello su bendición y su impulso total a dicha empresa. Pocos años después, la humilde archicofradía que comenzó como medio para levantar la feligresía de una parroquia, se convirtió en una asociación espiritual mundial, con más de un millón de afiliados, con representaciones en cientos de diócesis en decenas de países; si bien su sede central siguió en París.³⁴

La tercera aparición mantuvo este tipo de fuentes y relatos. Tuvo lugar en 1840, esta vez fue a la monja Sor Justina Bisqueyburu, también perteneciente a la Congregación de las Hijas de la Caridad en París. Según los relatos, la Virgen se le «reveló» seis veces vestida de manto blanco y túnica azul, con sus manos recogidas hacia al pecho, sosteniendo en ellas un corazón que irradiaba llamas resplandecientes. De esta mariofanía surgió el llamado Escapulario Verde del Corazón Inmaculado de María, ya que, en una de las múltiples «apariciones» a Sor Justina, la Virgen lo llevaba en una mano. En el escapulario está plasmada la imagen de la Virgen tal cual se le «rebeló» a la monja. (Fig. 3a y 3b). Como se puede apreciar en las descripciones hechas por la religiosa, la Virgen se «mostró» nuevamente vestida con los colores representativos de la iconografía inmaculista, dándonos con ello un mensaje claro de hacia dónde se quiso conducir el discurso de dichas apariciones. El papa Pío IX aprobó dos veces la devoción a dicho escapulario, en 1853 y en 1870. Además, ordenó a la Congregación de las Hermanas de la Caridad elaborar, promover y distribuir dicho escapulario afirmando ser este objeto portador de gracias, conversión espiritual y sanación.³⁵

33. JUAN MARÍN VELASCO: «Devocion Mariana»..., pp. 584-585. TEODORE KOEHLER, «Historia de la Mariología», en STEFANO DE FIORES Y SALVATORE MEO (dirs.), *Nuevo Diccionario de Mariología*..., p. 584. RENÉ LAURETIN y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions»*..., p. 708.

34. *Estatutos de la Cofradía del Santísimo e Inmaculado Corazón de María Santísima erigida canónicamente en la Santa Iglesia Parroquial Mayor de Zacatecas y asociada a la Archicofradía de Nuestra Señora de las Victorias de París*, editado por la Cofradía del Santísimo e Inmaculado Corazón de María Santísima, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1855.

35. RENÉ LAURETIN y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions»*..., p. 709.



Fig. 3a y 3b. *El Escapulario Verde*, tomada de: <https://picclick.fr/?q=escapulario+verde>, consultado el 28 de octubre de 2023

La cuarta aparición se registró justo tres meses después de que Pío IX fuera investido como el ducentésimo quincuagésimo pontífice. Esta vez no fue en París, como las anteriores, pero sí en Francia. El 19 de septiembre de 1846 la Virgen María se les «apareció» a dos niños campesinos pertenecientes a la pequeña aldea de La Salette en Francia. Según el relato de Mélanie Calvat y Maximino Giraud, la Virgen se les «reveló» vestida con túnica blanca, con rosas en la cabeza, la cintura y los pies. Los niños la encontraron sentada llorando, con las manos pegadas al pecho y en él un gran crucifijo de donde emanaban luminosos rayos. (Fig. 4). El mensaje apocalíptico de esta revelación condenó el anticatolicismo y anticlericalismo de muchos gobiernos liberales, las propias divisiones internas de la institución eclesiástica, la pérdida de los Estados Pontificios, el exilio del papa y la proliferación de las Iglesias protestantes.³⁶

36. FLORENCIO SANZ: *Aparición, revelaciones y milagros de la Virgen Santísima en un Monte de los Alpes llamado La Saleta el día 9 de septiembre de 1846*, México: Reimpreso por José Mariano Fernández de Lara, 1875.



Fig. 4. *Vierge en pleurs*, Postal del Santuario de Nuestra Señora de la Salette, 10 x 15 cm, Colección particular de Cristina Fonseca

Así, en esta mariofanía, al parecer, la Virgen expresó las consecuencias fatales y castigos ejemplares que estarían por venir si la humanidad no recapacitaba y retomaba el «buen camino». Esto más que un mensaje divino, parecía un discurso dictado desde la silla papal. Por supuesto, el papa Pío IX reconoció de inmediato la devoción a la Virgen de la Salette y, como acto seguido, la aprobación de la fundación de la Archicofradía de Nuestra Señora de la Reconciliación de los Pecadores. Esta Archicofradía en sus documentos fundacionales recalcaba la importancia de la reconducción a un camino de vida basada en la oración y la observancia del Evangelio, ya que en palabras

de Pío IX: «Si el mundo no se arrepiente perecerá». Todo un epitafio que invocaba a un reto milenarista, a la vez que amenazador.³⁷

Como veremos más adelante, esta «aparición» anunciaba toda una política papal en contra no solo del liberalismo, sino también del racionalismo y de la política secular que los Estados liberales triunfantes estaban practicando. En especial, quedaba aún el impacto de las medidas desamortizadoras de la España liberal de 1835 y 1836 que, aunque derrotados los progresistas en 1844, mantuvieron en jaque a la Iglesia y al papa, pues era la primera vez que en la monarquía española se producía una desamortización eclesiástica de esa envergadura. Así estas «revelaciones» también hay que relacionarlas con lo que había sucedido en el país vecino.³⁸

Podemos concluir que este tipo de discursos orales, transmitidos en el mensaje mariano, fue un reflejo de la política vaticana por direccionar y encaminar sus esfuerzos en pos de una nueva restauración eclesiástica liderada por la Virgen María como elemento unificador universal. También, no es fruto de la coincidencia, que en las primeras apariciones existió una constante. Este discurso visual encaminó a todas estas mariofanías a encajar iconográficamente en la devoción del misterio inmaculista. Esto fue recogido, unos años después, y fuertemente impulsado por el papa Pío IX.³⁹ Asimismo, el mensaje transmitido en estas primeras «apariciones» fue el de aumentar las prácticas devocionales en torno a la figura de María. Las vías de su promoción no fueron una novedad. Así se prodigó el uso de escapularios, medallas, la profusión de oraciones marianas, la consagración de templos, de poblaciones, todo enfocado y monopolizado a la Inmaculada Concepción de María o su Inmaculado Corazón. Por abundar, queda también a considerar que todas estas revelaciones acontecieran en Francia, el lugar donde el catolicismo había sido más virulentamente cuestionado y donde surgió toda esta vanguardia de renovación católica y de espectacular impulso al «movimiento mariano».⁴⁰

La Virgen María se consagraba con el impulso decidido de Pío IX como el emblema de la restauración y renovación espiritual universal, siendo

37. FRANÇOIS ANGELIER AND CLAUDE LANGLOIS (eds.): *La salette. Apocalypse, pelerinage et littérature*, Paris: Jérôme Million, 2017.

38. FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: *La Virgen del Pilar dice...*, pp. 155-169. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción» ..., p. 10.

39. Véase FRANCISCO PACHECO: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Faxardo, Impresor de libros, 1649. SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR MANUEL: «Hacer visible lo indefendible. Iconografías de la Inmaculada Concepción», en PABLO GONZÁLEZ TORNEL (ed.): *Intacta María. Política y Religiosidad en la España Barroca*, València: Museu de Belles Arts de València, 2017, pp. 31-42. BOSCH MORENO, VICTORIA Y MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR MANUEL: «El inmaculismo en el arte», en RUIZ IBÁÑEZ, JOSÉ JAVIER Y SABATINI, GAETANO (eds.): *La Inmaculada Concepción y La Monarquía Hispánica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2019, pp. 231-263. PABLO GONZÁLEZ TORNEL: «Arte y Dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del Siglo XVII», en *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, núm. 5, 2016, pp. 68-98. RICARDO FERNÁNDEZ GARCÍA: *La iconografía de Sor María de Ágreda: imágenes para la mística y escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, Pamplona: Comité organizador del IV centenario del nacimiento de Sor María de Jesús, 2003.

40. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción»..., pp. 8-12.

la promulgación de la bula *Ineffabilis Deus* y con ella la proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre de 1854, el evento más significativo en esta empresa mariana. No es casualidad que a tres años y dos meses posteriores a la proclamación del dogma inmaculista sucediera, nuevamente en Francia, la mariofanía más importante del mundo contemporáneo, la «aparición» en 1858 de la Virgen María en la pequeña población de Lourdes. Esta «revelación» vino a confirmar el dogma, siendo incluso el mensaje dictado por la propia Virgen: «*Yo soy la Inmaculada Concepción*».⁴¹ La «aparición» en Lourdes marcó desde ese momento y hasta entrado el siglo xx la pauta en todo el discurso iconográfico, simbólico y de la fiesta en tanto a nuevas «apariciones» marianas y sus peregrinaciones.⁴²

Cuentan las crónicas que María Inmaculada se «reveló» en 18 ocasiones a una sencilla joven, Marie Bernadette de Soubirous. El sitio de las «apariciones» fue en la gruta de Massabielle a las orillas del río Gave de Pau, en Lourdes. Bernadette relató haber visto a una dama vestida con túnica y velo blanco y ceñidor azul. De su brazo derecho colgaba un rosario y a sus pies había rosas (Fig. 5). El mensaje mariano fue claro: «Penitencia, penitencia, penitencia, rezar a Dios por los pecadores». La Virgen además «pidió» que se construyera un santuario consagrado a la Inmaculada Concepción. En 1862 una comisión eclesiástica declaró auténticas las «apariciones» de Lourdes.⁴³

Comenzó así la historia de uno de los centros de peregrinaje más importante y concurrido del orbe católico europeo. La primera peregrinación tuvo lugar el 4 de abril de 1864, cuando al interior de la gruta se colocó la estatua de la Virgen, obra del artista lionés Joseph-Hugues Fabisch. A esta le siguió la solemne peregrinación del 21 de mayo de 1866 en la cual se consagró la cripta. Con la llegada del ferrocarril, Lourdes quedó comunicada con Bayona, dando por resultado un géiser de peregrinaciones que arribaban en tren, transportando a los enfermos por esta más rápida y accesible vía. Por su parte, en 1869, la publicación, traducción a múltiples idiomas y distribución masiva del libro *Nuestra Señora de Lourdes*, autoría de Enrique Lasserre, fue un elemento de propaganda tremendo. Sin embargo, el aumento exponencial de las peregrinaciones tendrá lugar posterior a la derrota francesa en la guerra franco-prusiana, de 1870 a 1871. Así, en 1872 se llevó a cabo la famosa «peregrinación de los estandartes», y en 1873 la primera peregrinación nacional de oración y reparación. En este último año, se celebraron 183 peregrinaciones con un total aproximado de 140,000 peregrinos. La fama de Lourdes como centro obligado de peregrinación y lugar de sanación de los enfermos del mundo católico continuó creciendo, de tal forma que en 1876 la gran iglesia construida sobre la gruta estaba terminada. Del 1 al 3 de julio se realizaron múltiples celebraciones, el

41. RENÉ LAURETIN y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions»*..., p. 563.

42. ROBERTO DI STEFANO y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción»..., pp. 137-144.

43. RENÉ LAURETIN y PATRICK SBALCHIERO: *Dictionnaire des «Apparitions»*..., pp. 560-568.

papa Pío IX consagró y elevó a basílica el santuario e impuso corona pontificia a la imagen de la Virgen, ceremonias que resultaron ser un gran movimiento de masas, con ello Pío IX demostraba una vez más que la Iglesia católica seguía en pie, fuerte y en reconstrucción.⁴⁴



Fig. 5. *Virgen de Lourdes*, 1958, impresa en Italia, 6 x 11 cm, Colección particular Cristina Fonseca

44. RENÉ LAURETÍN: «Lourdes», en STEFANO DE FIORES Y SALVATORE MEO (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología...*, pp. 1154-166. LANGLOIS CLAUDE: «Liturgical creativity and Marian Solemnity: The Coronation of Pilgrimage Virgin Maries in France (1853-1964) », en DI STEFANO ROBERTO Y RAMÓN SOLANS FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotions...*, pp. 29-56. SORREL CHRISTIAN: «Politics of the sacred: Lourdes, France and Rome», en DI STEFANO ROBERTO Y RAMÓN SOLANS FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotion...*, pp. 57-82.

Con ello, el papa y la jerarquía católica romana empezaban a conseguir varios de sus propósitos, dada la crisis tanto papal como católica que ya hemos descrito en anteriores páginas. Por una parte, incentivaron las advocaciones, por otra movilizaban a gran cantidad de fieles a los lugares de peregrinación demostrando su poder de convocatoria, por lo demás revitalizaron el culto a aquellas advocaciones dirigidas y centralizadas por Roma. Así, en pocos años, el papa salía de su ostracismo, especialmente espiritual. Quedaba el territorial.

Acotándonos al primer tramo de la «periodización mariana» propuesta por Roberto Di Stefano y Francisco Javier Ramón Solans (1789-1870),⁴⁵ y objeto de estudio del presente artículo, es Lourdes la última mariofanía de este periodo. Sin embargo, vale la pena mencionar que la primera «revelación» mariana sucedida en el segundo tramo de dicha periodización dentro del contexto denominado «guerras culturales» (1870-1919), fue la de Pontmain. (Fig. 6). Sin adentrarnos a su estudio tan solo diremos que esta «aparición» es la pieza que enmarca lo que nosotros denominaremos «la saga mariana francesa»: La Medalla Milagrosa (1830), La Salette (1846), Lourdes (1858) y Pontmain (1871). Francia se revelaba al mundo como el sitio predilecto de María, la tierra donde el catolicismo fue duramente cuestionado, generando con ello una vanguardia en la renovación del culto católico, sobre todo del culto mariano. Las diversas apariciones de la Virgen María en Francia, todas ellas bajo su advocación inmaculista, fueron «la prueba de la presencia divina en la sociedad más secularizada del mundo: la victoria de la fe por encima de la ciencia y la impiedad».⁴⁶

45. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción»..., pp. 1-25.

46. ROBERTO DI STEFANO Y FRANCISCO JAVIER RAMÓN SOLANS: «Introducción»..., p. 10.



Fig. 6. Relicario de la Virgen de Pontmain, tomada de:
https://www.etsy.com/es/listing/1289376360/relicario-notre-dame-de-pontmain?show_sold_out_detail=1&ref=nla_listing_details, consultada el 28 de octubre de 2023

CONCLUSIONES

Los embates que propinaron la Revolución Francesa y las subsecuentes revoluciones liberales, acaecidas tanto en Europa como en América, dieron como resultado un resquebrajamiento del orden político y religioso imperante y con ello el comienzo de la caída del Antiguo Régimen. Así, desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, la Iglesia católica tuvo que luchar por salvaguardar su poder temporal y espiritual, el primero fuertemente amenazado por la merma de su territorio con la pérdida de los Estados Vaticanos, mientras que el segundo, fue por una parte debilitado por la proliferación y empoderamiento de las Iglesias protestantes, y por otra debido a los intentos de una mayor autonomía por parte de las nacientes Iglesias nacionales, en particular en Francia y en varios nacientes Estados americanos.

Este ambiente de pérdida e incertidumbre que comenzó a sufrir la Iglesia católica hizo sonar sus alarmas. La curia romana encabezada por el sumo

pontífice inició un replanteamiento para rescatar a la debilitada Iglesia de Pedro. Desde el pontificado de Pío VIII, pasando por el importante y combativo periodo de Pío IX, y se podría decir que, hasta nuestros días, la Iglesia católica se declaró en una «santa cruzada» de reconquista devocional y con ella de su supremacía espiritual universal. La Virgen María fue la pieza fundamental de este rearme ideológico devocional, no en vano el siglo XIX es considerado el «*Siglo de María*», en específico bajo su advocación inmaculista. Es así como desde principios del siglo XIX una ola de mariofanías y expresiones marianas se comenzaron a manifestar, dando por resultado el surgimiento no solo de nuevas advocaciones locales, sino el surgimiento de imponentes y masivos lugares de peregrinación, impulsando y reforzando la devoción católica y poniendo a su Iglesia de nuevo en un lugar privilegiado en la escena espiritual y política mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA CONSTANCE, NAYELI OLIVIA: «La mujer te pisará la cabeza». Mesianismo femenino de la era mariana», *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas*, vol. 27, núm. 77, 2020, 41-64.
- ANGELIER, FRANÇOIS AND LANGLOIS, CLAUDE (eds.): *La salette. Apocalypse, pelerinage et literature*, Paris: Jérôme Million, 2017.
- AUBERT, ROGER *et. al.*: *La Iglesia entre la Revolución y la Restauración*, en HUBERT, JEDIN (dir.): *Manual de Historia de la Iglesia*, Barcelona: Editorial Herder, vol. 7, 1978.
- BLASCHKE, OLAF: «Marpingen: A Remote Village and its Virgin in a Transnational Context», en DI STEFANO ROBERTO Y RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016, pp. 83-107.
- BOSCH MORENO, VICTORIA Y MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR MANUEL: «El inmaculismo en el arte», en RUIZ IBÁÑEZ, JOSÉ JAVIER Y SABATINI, GAETANO (eds.): *La Inmaculada Concepción y La Monarquía Hispánica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2019, pp. 231-263.
- CÁRCEL ORTÍ, VICENTE: *Pío IX, pastor universal de la Iglesia*, València: Edicep, 2000.
- DI STEFANO, ROBERTO Y RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016.
- DI STEFANO, ROBERTO Y RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER: «Introducción», en DI STEFANO ROBERTO Y RAMÓN SOLANS FRANCISCO

- JAVIER (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016, pp. 11-25.
- DÍAZ PATIÑO, GABRIELA: *Católicos, liberales y protestantes. El Debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848-1908)*, México: El Colegio de México, 2016.
- DOMÉNECH GARCÍA, SERGI: «El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 16, 2020, pp. 100-116.
- Estatutos de la Cofradía del Santísimo e Inmaculado Corazón de María Santísima erigida canónicamente en la Santa Iglesia Parroquial Mayor de Zacatecas y asociada a la Archicofradía de Nuestra Señora de las Victorias de París*, México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1855.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, RICARDO: *La iconografía de Sor María de Ágreda: imágenes para la mística y escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, Pamplona: Comité organizador del IV centenario del nacimiento de Sor María de Jesús, 2003.
- GIACOMO, MARTINA: *Pío IX (1851-1866)*, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1986.
- GONZÁLEZ TORNEL, PABLO: «Arte y Dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del Siglo XVII», *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, núm. 5, 2016, pp. 68-98.
- HALL, LINDA B.: *Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*, Austin: University of Texas Press, 2004.
- JANKOWIAK, FRANÇOIS: *La curie romaine de Pie IX a Pie X. Le gouvernement central de l'Église et la fin des États pontificaux (1846-1914)*, Roma: École Française de Rome, 2007.
- KOEHLER, TEODORE: «Historia de la Mariología», en DE FIORES STEFANO Y MEO SALVATORE (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 834-856.
- LANGLOIS, CLAUDE: «Liturgical creativity and Marian Solemnity: The Coronation of Pilgrimage Virgin Maries in France (1853-1964)», en DI STEFANO ROBERTO Y RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016, pp. 29-56.
- LAURETIN, RENÉ: *Vie de Catherine Labouré. Voyante de la rue du Bac et servant des pauvres 1806-1876*, París: Desclée de Brouwer, 1980.
- LAURETIN, RENÉ: «Descripción de la aparición y Virgen del Globo», *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, Salamanca: CEME, 1981, pp. 105-124.

- LAURETIN, RENÉ: «Fecha, número y autenticidad de las apariciones», *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, Salamanca: CEME, 1981, pp. 77-102.
- LAURETÍN, RENÉ: «Lourdes», en DE FIORES STEFANO Y MEO SALVATORE (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 114-166.
- LAURETÍN, RENÉ: *Apariciones Actuales de la Virgen María*. 2ª Edición, Madrid: Ediciones RIALP, 1991.
- LAURETIN, RENÉ Y SBALCHIERO, PATRICK: *Dictionnaire des «Apparitions» de la Vierge Marie*, Paris: Fayard, 2007.
- MARTÍN VELASCO, JUAN: «Devoción Mariana», en DE FIORES STEFANO Y MEO SALVATORE (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 572-599.
- MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR MANUEL: «Hacer visible lo indefendible. Iconografías de la Inmaculada Concepción», en PABLO GONZÁLEZ TORNEL (ed.): *Intacta María. Política y Religiosidad en la España Barroca*, València: Museu de Belles Arts de València, 2017, pp. 31-42.
- PACHECO, FRANCISCO: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Faxardo, Impresor de libros, 1649.
- POOLE STAFFORD, C. M.: «Pierre Coste and Catherine Laboure: The Conflict of Historical Criticism and Popular Devotion», en *Vicentian Heritage Journal*, vol. 20, núm. 2, 1999, pp. 253-303.
- QUERALT TEIXIDÓ, ANTONIO: *Pío IX, el papa de la Inmaculada y del Sagrado Corazón*, Barcelona: Apostolado de la Oración, 2001.
- RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER: *La Virgen del Pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014.
- RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER: ««El catolicismo tiene masas». Nación, política y movilización en España, 1868-1931», *Historia Contemporánea*, núm. 51, 2015, pp. 427-454.
- RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER: «A new Lourdes in Spain: The Virgin of *El Pilar*, Mass Devotion, National Symbolism and Political Mobilization», en DI STEFANO, ROBERTO Y RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016, pp. 137-167.
- RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER: «La hidra revolucionaria. Apocalipsis y antiliberalismo en la España del primer tercio del siglo XIX», *Hispania*, 256, 2017, pp. 471-496.
- RINA SIMÓN, CÉSAR: *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2020.
- ROCHE PHILIPPE, C. M.: «La Influencia en la Iglesia de la Medalla Milagrosa», en *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, Salamanca: CEME, 1981, pp. 235-274.

- ROSSO, STEFANO: «Año Litúrgico», en DE FIORES, STEFANO Y MEO, SALVATORE (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 173-181.
- ROSSO, STEFANO: «Mes mariano», en DE FIORES, STEFANO Y MEO, SALVATORE (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 1334-1345.
- ROSSO, STEFANO: «Peregrinaciones», en DE FIORES, STEFANO Y MEO, SALVATORE (dirs.): *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988, pp. 1554-1583.
- SANZ, FLORENCIO: Aparición, revelaciones y milagros de la Virgen Santísima en un Monte de los Alpes llamado La Saleta el día 9 de septiembre de 1846, México: Reimpreso por José Mariano Fernández de Lara, 1875.
- SORREL, CHRISTIAN: «Politics of the sacred: Lourdes, France and Rome», en DI STEFANO, ROBERTO Y RAMÓN SOLANS, FRANCISCO JAVIER (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, London: Palgrave/Macmillan, 2016, pp. 57-82.
- STRATTON, SUZANNE: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA PERPETUIDAD
DE LA IMAGEN DEL PODER
EN LA INDUSTRIA DEL MERCHANDISING:
EL «UNIVERSO FRIDA KAHLO»¹

A REFLECTION ON THE PERPETUITY
OF THE IMAGE OF POWER
IN THE INDUSTRY OF MERCHANDISING:
THE «FRIDA KAHLO UNIVERSE»

ALICIA DÍAZ MAYORDOMO
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0001-7891-0109>

POTESTAS, N.º 24, enero 2024 | pp. 111-132
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7775>
Recibido: 10/11/2023 Evaluado: 11/01/2024 Aprobado: 11/01/2024

RESUMEN: El presente artículo analiza el uso y el valor de las imágenes de poder en una de las manifestaciones culturales más singulares del siglo XXI, la producción comercial de obras artísticas, más comúnmente denominado *merchandising*. Sin duda, la figura de Frida Kahlo se establece como el paradigma fundamental para este estudio de caso. Un sinnúmero de artículos de consumo vendidos en tiendas de museos y demás espacios expositivos colaboran en la pervivencia de la efígie de la artista mexicana, encontrándose detrás de ello un complejo fenómeno

1. Este trabajo se ha realizado dentro del marco de las Ayudas para la realización de Actividades de Investigación y Desarrollo Tecnológico, de Divulgación y de Conocimiento por los Grupos de Investigación de Extremadura, en este caso del Grupo de Investigación *Extremadura y América* (HUM032), expediente GR18012, financiado por la Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital de la Junta de Extremadura.

donde la Historia del Arte se establece como una pieza fundamental para su comprensión.

Palabras clave: Frida Kahlo, *merchandising*, poder, retrato, Historia del Arte.

ABSTRACT: This article analyzes the use and value of images depicting power in one of the most prominent iconographic works movements of the 21st century; as well as the commercial production of art pieces, commonly known as merchandising. This case study will be centered around the image of the artist Frida Kahlo, whose timeless influence is reflected on the endless number of items sold at museum stores and other cultural establishments, thus collaborating in the survival of the effigy of the Mexican Artist. Art history is the fundamental piece to understand the complex phenomenon behind this process.

Key words: Frida Kahlo, merchandising, power, portrait, History of Art.

1. APUNTES INICIALES

En una concepción hipotética de la Historia del Arte como una figura geométrica, las formas que conciben la espiral o el bucle se establecen como modelos idóneos para la comprensión de las vicisitudes de la disciplina. Estas formas permiten establecer conexiones entre momentos y acontecimientos distantes a través de ideas compartidas, posibilitando así una mejor comprensión de su desarrollo a lo largo del tiempo. La historiografía artística ha construido una estructura temporal en la cual se han acumulado experiencias que no tienen ni principio ni fin, ya que las influencias de las mismas, a lo largo de los siglos, se proyectan y vuelven trazando el movimiento de un bumerán. Partiendo de esta idea inicial, el trabajo desarrollado en las páginas siguientes tiene como objetivo general abordar dos cuestiones: en primer lugar, considerar la importancia de la creación de los productos de consumo cuyo principal motivo sean las obras de arte, específicamente, la representación de la efigie de artistas. Por otro lado, y relacionado con esto, busca justificar cómo las fórmulas asociadas a la imagen del poder se encuentran en la obra de Frida Kahlo como un elemento común que nos permite comprender este fenómeno.

Los autorretratos de Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón (1907-1954) son el terreno idóneo con el que trabajar, ya que creó una estrategia

de representación que ha fomentado un mayor interés en la figura del personaje que en su producción pictórica.² Esta idea se encuentra presente en un destacado número de personalidades a lo largo de la historia, tanto en siglos pasados como en etapas más contemporáneas, pues sus retratos han sido altamente difundidos y se reconoce antes al personaje que a sus hechos o hazañas; es decir, a partir de las imágenes creadas por las artes plásticas, encontramos personalidades históricas que se han convertido en singulares iconos. Pero, de manera concreta, el caso de Kahlo se nos plantea como un ejemplo interesante puesto que, a partir de su posición de referente cultural en la primera mitad del siglo xx mexicano, se ha establecido como una de las artistas más conocidas, siendo paradójico que se identifiquen antes sus retratos y su biografía que el conjunto de su obra.³

Por lo tanto, siguiendo la metáfora mencionada en el párrafo inicial, en la que la producción artística y su estudio se interpretan como una espiral, el objetivo específico que persigue este artículo es el de analizar la autorrepresentación en las pinturas de Kahlo. Para lograrlo, comenzaremos con una reflexión que va a girar en torno al «Universo Frida Kahlo» y el nuevo enfoque de estudio que planteamos. En segundo lugar, avanzaremos presentando ideas que relacionen el *merchandising* histórico-artístico y las conexiones contemporáneas con el poder y el consumo. Tras ello, llevaremos a cabo un análisis iconográfico de los retratos más conocidos y difundidos y, posteriormente, los relacionaremos con su presencia en objetos de la cultura contemporánea. Sin embargo, bajo este juicio no queremos caer en lugares comunes, debido a que no buscamos una interpretación simplista y biográfica de la presencia de Kahlo en los productos de consumo, sino que apostamos porque existe un nexo entre los retratos de la mexicana y las formulaciones que reyes, emperadores, nobles y cargos de poder de la Antigüedad y la Edad Moderna emplearon en sus retratos.

2. HACIA UNA NUEVA FÓRMULA PARA ENTENDER EL «UNIVERSO FRIDA KAHLO»

La inquietud de mutarse en efigie y pervivir a través del arte ha sido una necesidad manifiesta a lo largo de la historia.⁴ La literatura científica se ha afanado en estudiar, con especial atención, la retratística de las mujeres y de los hombres que han ocupado los puestos de gobierno, así como las

2. TERESA DEL CONDE: *Frida Kahlo: la pintora y el mito*, México: Plaza y Janes editores, 2003, pp. 13-27.

3. *Ibid.*, pp. 30-33.

4. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA & VÍCTOR MÍNGUEZ: *El retrato del poder*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2019, pp. 9-11.

representaciones decimonónicas de las clases emergentes e incluso de los tipos populares.⁵ Encontramos un importante número de páginas que han estudiado la autorrepresentación y la concepción propia de los artistas a través de los autorretratos.⁶ En todos ellos, está patente la práctica del poder y de ahí su interés. Pero, por el contrario, consideramos que no se han generado las líneas suficientes que traten la reflexión que engloba la representación de la imagen de los personajes artísticos y/o culturales altamente influyentes a través de los objetos populares de consumo. Es decir, conocemos que existen un conjunto de productos publicitarios que han servido para promocionar la obra y la visión particular de la realidad de descatados artistas. Estos objetos de consumo, realizados en cadena y conocidos por su término inglés *merchandising*, aunque parezca paradójico, han hecho posible que se despierte un interés mayor por determinados personajes que su propio trabajo artístico, así como han generado una fascinación por determinadas obras cuya significación, en ocasiones, ha sido alejada de la intención inicial con la que fueron creadas.

Dentro de esta analogía entre arte, poder y consumo, han surgido objetos que han continuado la transmisión de las imágenes artísticas, de las obras de arte, pero reflejadas en útiles como bolsos, camisetas, postales, pósteres, etc. Igualmente, ha habido un grupo privilegiado de obras que han obtenido una atención mayor que otras. Para corroborarlo, simplemente es necesario acceder, tanto de manera física como a través de sus portales digitales, a las tiendas de los grandes museos internacionales. Con este ejercicio, podemos comprobar que existen ejemplos realmente significativos. Aunque el trabajo de los grandes maestros como Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Caravaggio, Velázquez, Alberto Durero o, entre muchos otros, Rembrandt son objetivo de esta producción de artículos, destacan sobremanera la reproducción de la obra de artistas del siglo xx, pero especialmente la de sus autorretratos; nos referimos a Pablo Picasso, Salvador Dalí, Andy Warhol y, como caso paradigmático, el de Frida Kahlo (Fig. 1).⁷

5. Un texto fundamental para conocer el género del retrato es FRANCASTEL GALIENTE Y PERRE: *El retrato*, Madrid: Ediciones de Arte Cátedra, 1978. En el ámbito hispano consideramos fundamentales las siguientes publicaciones para aproximarse al estudio del retrato en la Historia del Arte: JAVIER BARÓN: *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid: Museo del Prado, 2007. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2006.

6. AAVV: *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid: Museo del Prado, 1998.

7. Para afianzar la idea expuesta, es interesante leer el artículo «Frida Kahlo, la reina de la tienda» donde se expone que los productos relacionados con esta artista son los más vendidos en la tienda del Centro Pompidou de Málaga. Este caso es, simplemente, un ejemplo de lo que sucede cuando en estos espacios se ofertan productos que tienen como motivo principal a la mexicana. Fuente: ANTONIO JAVIER LÓPEZ: «Frida Kahlo, la reina de la tienda», *Diario Sur*, 22 de octubre de 2017. Recurso digital disponible en: <https://www.diariosur.es/culturas/frida-kahlo-reina-20171022173154-nt.html> [Fecha de consulta: 31/10/2023].



Fig. 1. Imagen con productos vendidos en la tienda-librería del Centre Pompidou de Málaga. Fuente: Periódico digital *Diario Sur*

El «efecto Frida», también conocido como «fridomanía» o «Universo Frida», no es algo casual, sino que se encuentra inserto en un interesante fenómeno cultural donde, como ya argumentó la historiadora del arte Patricia Mayayo en su obra *Frida Kahlo contra el mito*, «la obra se ha visto radicalmente desplazada por la vida y la pintora irremisiblemente engullida por el mito».⁸ Pero, esta idea no se trató de algo ajeno, sino que ella misma fue quien, a lo largo de su vida, dedicó grandes esfuerzos en construir esa mitología personal, la cual se posiciona como la fórmula concreta que nos permite estudiar el «Universo Frida Kahlo» y su relación con la retratística del poder. Existe una tradición histórico-artística en la que se han empleado fórmulas concretas que presentan un alto éxito para pervivir en el imaginario colectivo y en la cultura visual, las cuales fueron tomadas por la pintora y moldeadas bajo sus fórmulas expresivas. No obstante, como señalaremos, la posición que adquirimos no va a estar exenta de contradicciones. Comprobaremos que, con la mitología personal citada líneas arriba, Frida fue capaz de crear unos significados propios que, a pesar del curso de los años y los cambios de sociedad y de soportes de representación, continúan impactando, fascinando y atrayendo.⁹

8. PATRICIA MAYAYO: *Frida Kahlo contra el mito*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 11.

9. *Ibid.*, p. 15.

3. EL ARTE DEL MERCHANDISING: PODER Y CONSUMO EN EL SIGLO XXI

Durante los siglos XIX al XXI, las escenas artística y social han experimentado notables transformaciones que abarcan desde cambios en las diversas corrientes estilísticas y la evolución en la concepción de la figura del artista, hasta la introducción de innovadoras técnicas de expresión. En paralelo a esta metamorfosis, también se han producido renovaciones de gran trascendencia en los sistemas y materiales utilizados como soportes, así como en los medios de difusión de las obras de arte, lo que ha llevado a que artículos producidos de manera seriada e industrial se conviertan en una prolongación del espacio expositivo y en nuevos canales de transmisión de arte y cultura.¹⁰

Estos artículos, como ya hemos expuesto, se denominan de forma común bajo su término en inglés *merchandising*, refiriéndose a la práctica de crear y vender productos relacionados con una marca, franquicia, película, personaje o cualquier otro aspecto de la cultura popular. En el ámbito cultural, la producción de los tipos de bienes que queremos analizar se engloba en una transformación que está unida al cambio social desarrollado en los años 60 del siglo pasado, el cual afectó de manera consustancial a las disciplinas humanísticas. Este fenómeno, conocido como la democratización de la cultura, sigue siendo objeto de estudio y comprensión en la actualidad.



Fig. 2. Productos de *merchandising* de Frida Kahlo. Portal de ventas Ebay

10. AAVV: «*Merchandising* en museos: ¿educación, cultura o simple negocio?», *EME*, n.º 6, 2018, p. 93.

En el caso específico del enfoque aportado en estas páginas, partimos ya de la hipótesis que expone que la imagen de Frida ha sido un objetivo claro de la mercantilización del arte, siendo por ello obligado aproximarnos a planteamientos teóricos sobre la producción de artículos o *merchandising* histórico-artístico, ya que, con la popularización de la cultura, figuras como la de Kahlo son repetidamente empleadas bajo diferentes fines comerciales (Fig. 2). Para ello, vamos a presentar cinco ideas que nos guiarán en la misión de comprender que, si en los siglos pasados las obras artísticas del poder que han tenido como soporte el óleo, el papel o la escultura monumental se han establecido como testimonios de la propaganda política y/o cultural, en la actualidad, uno de los mecanismos utilizados es la producción en serie de artículos populares de consumo.¹¹

En primer lugar, es evidente que el afán de hombres y mujeres por poseer una obra de arte se conoce desde la noche de los tiempos. El coleccionismo ha estado presente en la naturaleza de los seres humanos, así como el gusto por poseer cosas bellas, motivo por el cual es importante atender a este comportamiento, ya que ha sido definido como uno de los rasgos más originales de la civilización occidental.¹²

En este sentido, el deseo ávido de tener en posesión objetos apreciados y considerados hermosos alcanzó su apogeo en el período de la tradicional pintura al óleo. El crítico de arte John Berger, en su publicación *Modos de ver*, ya razonó que adquirir una representación pintada en lienzo o esculpida en tres dimensiones conlleva poseer también la apariencia de las cosas que en él se representan.¹³ Igualmente, expuso que, en su caso de estudio concreto, los cuadros son «por encima de cualquier cosa, objetos que pueden comprarse y poseerse».¹⁴ A partir de esta tradición —la posesión privada de pintura al óleo—, se formaron conjeturas culturales que actualmente seguimos manteniendo. Nos referimos a que sus normas siguen influyendo en nuestro «modo de ver» los temas y de concebir la figura de los artistas; es decir, la pintura al óleo se estableció en la sociedad occidental como algo más que una técnica, como una forma artística.¹⁵

De esta manera, podemos aproximarnos al entendimiento de la larga tradición que existe entre las imágenes creadas por los artistas que conforman

11. Debemos señalar que las cinco ideas presentadas en este trabajo serán continuadas en futuras investigaciones. La reflexión en torno a Frida Kahlo se trata de la primera parada de esta línea de trabajo, pero otros artistas y sus obras también son apropiados para ser evaluados, para así completar esta fórmula de estudio de la influencia de la Historia del Arte en el siglo XXI.

12. GEORGES CHARBONNIER: *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Chabonnier con Claude Lévi-Strauss*, Ciudad de México: Siglo XXI, 1968, pp. 51-58. Recurso digital disponible en: https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/08/levi-strauss_arte-lenguaje-y-etnologic3ada.pdf [Fecha de consulta: 03/11/2023].

13. JOHN BERGER: *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2015, p. 83.

14. *Ibid.*, p. 85.

15. *Ibid.*, p. 84.

la Historia del Arte y su transformación en un producto con valor económico. Actualmente, este proceso se ha valido de recursos digitales y de soportes creados en serie, mientras que en épocas anteriores se utilizaban los medios plásticos más convencionales. Asimismo, es también conocido que en ninguna otra sociedad como la actual ha habido una densidad de imágenes y de códigos plásticos visuales tan destacada, cuya función ha sido la de empujarnos a estimular la imaginación, ya sea a través de la asociación de ideas ya aprendidas o por la creación de conocimientos nuevos.

Además, un aspecto similar, que se encuentra presente a lo largo de los siglos en lo relativo a la posesión de obras o representaciones artísticas, es la evidente importancia otorgada hacia la construcción del Yo a través de la imagen. Esa construcción de la identidad personal y social de cada individuo se corresponde, como argumentaremos a continuación, a la función empleada a lo largo de la Historia del Arte con el género del retrato, más aún con el retrato del poder, y se puede ver reflejada en la obra de la artista mexicana y en su presencia en los artículos de consumo. Incluso, podríamos asociar esa construcción del Yo con el adorno que cada individuo hace de sí mismo a partir de accesorios o artículos como los que son creados con relación a un artista, obra, un acontecimiento, una película, etc.

Así pues, aceptamos que, en nuestra contemporaneidad, un soporte nuevo para la difusión de las imágenes artísticas son los productos de *merchandising*, los cuales responden a la necesidad del coleccionismo y a la construcción de una identidad individual y propia. Tras ello, la segunda idea que queremos abordar expone que, pese a esa riqueza de imágenes que hemos señalado líneas arriba y dentro de la adaptación de la producción artística, el significado que adquieren en el tiempo presente las obras de arte del pasado, en algunos casos, no está ligado al pretexto original bajo el que fueron creadas.

Aunque a partir de las formas surgidas con la pintura al óleo se implantase una tradición que conocemos como cultura visual, en la actualidad, hay imágenes que se encuentran desligadas de su significado originario o que este se ha visto deformado por diferentes intereses. Muchas de ellas se ven promovidas en medios y soportes alejados de la tradición, encontrándonos las representaciones en objetos de la vida cotidiana y útiles personales, pero logrando una difusión superior al alcanzar un número de espectadores mayores. Tal fenómeno responde a una circulación de conceptos culturales de amplio espectro, en el que determinados productos e ideas artísticas adquieren relevancia a través de estrategias de mercado y persuasión. Se trata de un hecho estudiado bajo el término inglés *mainstream* y su análisis se posiciona como la tercera idea importante a tener en cuenta para interpretar la tesis expuesta en este artículo.

Mainstream es entendido como la simbiosis entre cultura popular e iconos de arte, cine y política que se han difundido a nivel global gracias a los medios de comunicación y la publicidad.¹⁶ Estos iconos han trascendido las décadas y resurgido en distintos momentos de la historia, relacionándose de manera directa y constante con la cultura popular, presentando dos claras connotaciones: una positiva, alejada del elitismo y accesible para la mayoría de la población, y otra más peyorativa, relacionada con la cultura comercial, superficial y «barata».¹⁷

Sin embargo, lo *mainstream* o «cultura para todos», se ha encontrado muchas veces denostado por la literatura científica, al no buscar una conexión argumentativa-teórica. Por esta razón, algunos autores, como García Gaspar, han dedicado esfuerzos para definirlo bajo el término «cultura pop».¹⁸ Esta es considerada como el conjunto de ideas y valores que emanan de los medios de comunicación masivos, los cuales son compartidos por la mayoría de las personas y, a través de arte ajeno, proporcionan una representación de las costumbres y las tradiciones de ese periodo.¹⁹

Habida cuenta de lo que se comprende por cultura pop y de su desarrollo, los iconos populares del arte se han visto tomados, especialmente por los medios de comunicación, como símbolos de luchas, grupos, identidades sociales, etc. Este empleo por parte de la industria publicitaria, como argumentan diversos investigadores, responde no solo al fin último de la publicidad —vender productos—, sino también a difundir valores, estilos de vida e ideología.²⁰ Dicho objetivo, el cual entendemos como la quinta idea y último argumento que queremos exponer, no se trata de una actividad exclusiva del sector de la publicidad o una actividad contemporánea, sino que se trata de un propósito que se encuentra presente también en la Historia del Arte. Dentro del estudio histórico-artístico se asume que artistas, mecenas, marchantes y, entre otros, galeristas trabajan con el fin de mostrar una interpretación específica, personal y subjetiva de la realidad, dada a conocer a través de imágenes, en sus diferentes soportes y con distintos lenguajes plásticos.

Bajo nuestra percepción, el uso de iconos en los productos o artículos comerciales influenciados por la cultura del *mainstream* muestra un marcado paralelismo con el género de las imágenes de poder, de manera concreta con

16. ADOLFO PLASENCIA: «Imposible ir contra el “mainstream” digital», *El Español*, 29 de marzo 2018. Recurso digital disponible en: https://www.elspanol.com/invertia/disruptores-innovadores/opinion/20180329/imposible-ir-mainstream-digital/295840417_12.html [Fecha de consulta: 04/10/2023].

17. AAVV: «Iconos culturales de Argentina, España y México, El fenómeno *mainstream* en redes sociales», *Palabra clave*, 26 (3), 2023, p. 5.

18. EDUARDO GARCÍA GASPAR: «¿Qué es la cultura pop? Una definición», *Contraeso.info*, 26 de junio 2013. Recurso digital disponible en: <https://contraeso.info/que-es-cultura-pop/> [Fecha de consulta: 06/11/2023].

19. *Ibid.*

20. AAVV: «Iconos culturales de... *Op. Cit.*, p. 6.

la retratística. Por un lado, es fundamental comprender que, según Stanca, los iconos utilizados en la actualidad tienen la intención de abarcar un conjunto de valores, así como el propósito de evocar reacciones poderosas, reflejar una cualidad esencial de un momento o lugar específico, establecer conexiones entre diversas tradiciones y épocas, y servir como puente entre el presente, el pasado y el futuro.²¹

Y, por el otro, como Rodríguez Moya y Mínguez exponen y con el fin de establecer una similitud adecuada con la tesis planteada, es necesario señalar que la iconografía relacionada con el retrato del poder y, por ende, de sus protagonistas, no ha buscado de manera directa generar empatía con las personas que van a contemplar la obra. En su lugar, han buscado impactar, con el objetivo de ganar su admiración y lealtad, provocando sentimientos de respeto y temor.²²

La construcción de la imagen del poder se ha rodeado de una iconografía particular con una clara intención de proyectarse socialmente buscando reconocimiento y prestigio. Pero, además, se debe tener en cuenta que los retratos se han establecido y contemplado como un objeto de comunicación, una inversión económica, un ejercicio de vanidad, un testimonio de una época y una práctica de poder.²³ Así, podemos comprender que, aunque plásticamente la retratística en la Historia del Arte y la selección de iconos del *mainstream* mostrados a través del *merchandising*, presentan algunas diferencias, tienen analogías muy claras en el sentido de construirse como testimonio de una época y práctica de poder.

Dentro de esta comparativa y este bagaje entre la finalidad de los artículos de consumo donde se muestra la representación de obras de arte y la retratística del poder, se pueden plantear claras dudas. En las primeras se muestra a personajes que se han hecho populares a partir de su influencia o su trabajo y, por el contrario, en las segundas se tratan de aquellos que han ostentado históricamente el poder. No obstante, volviéndonos a apoyar en lo planteado por los autores de la obra *El retrato del poder*, dicha imagen no solo comprende a la representación de faraones, emperadores, cardenales, ministros o reyes, sino que atiende a todas las categorías de poder económico, político, religiosos y militar, en todos sus niveles.²⁴

En consecuencia, nuestro trabajo apuesta por la idea de que las figuras de la cultura pop, entre ellas Frida Kahlo, se han establecido como una referencia de poder y/o influencia contemporánea, porque cada una ha creado un camino específico con el que implantar el testimonio de su época, con-

21. NICOLETA STANCA: «From Religious Icons to Popular Cultura Icons», *Dialogo*, 6 (1), 2019, pp. 87-88. Recurso digital disponible en: <https://doi.org/10.18638/dialogo.2019.6.1> [Fecha de consulta: 06/11/2023].

22. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ: *El retrato del poder... Op. Cit.*, pp. 10-11.

23. *Ibid.*, p. 11.

24. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ: *El retrato del poder... Op. Cit.*, p. 11.

virtiéndose en una élite cultural al servicio de la cultura popular. Además, estas últimas están al servicio del poder que rige la sociedad del siglo XXI, el capital, es decir, el consumo y el gasto económico. Asimismo, responden a las mismas necesidades presentes en el coleccionismo, en su importante significación para quien la admira y en la influencia que crean en la sociedad a la que pertenecen.

En suma, y estableciendo una relación con lo que se anunció en los primeros párrafos de este epígrafe, consideramos que las ideas expuestas se encuentran más presentes que nunca en la obra de Kahlo, pues como veremos de manera detenida en el siguiente capítulo, ella misma creó esa imagen de poder amparada por la tradición, pero esta ha sido aprovechada por intereses ajenos. Esta idea nunca antes se ha trabajado y da nuevas perspectivas para entender no solo a la pintora y a su obra, sino al triángulo que forman la Historia del Arte, el poder y el consumo de masas.

Por último, para concluir la extensa argumentación, sería interesante llevar a cabo un análisis artístico y social en torno a los ejemplos más destacados y singulares de *merchandising* generados con Frida Kahlo como protagonista. Con ello comprobaríamos cómo ha servido de inspiración en innumerables ocasiones para la industria de la moda, ha sido utilizada como imagen en las políticas económicas y turísticas de México y también ha sido empleada como símbolo de la identidad latinoamericana y de la diversidad cultural.²⁵

No obstante, esta tarea requeriría de muchas más páginas de las aquí trabajadas, de manera que invitamos a realizar esta práctica a través de buscadores digitales. Lo que sí nos parece oportuno mencionar, como señala Susana M. Vidal en *Efecto Frida*, es que, si la pintora mexicana pudiera conocer la cantidad de productos generados en torno a su obra y a su persona, se sentiría orgullosa al comprobar cómo su nombre se ha convertido en una fuente inagotable de inspiración de la moda contemporánea, del arte y de la cultura pop.²⁶ Sin embargo, quizá se mostrase totalmente contraria y rechazaría ver su rostro en una Barbie, en una caja de cerillas, en una botella de

25. Los trabajos que han argumentado la utilización de la imagen de Frida en los aspectos señalados son los siguientes: SUSANA M. VIDAL: *Frida Kahlo. Fashion as the Art of the being*, Nueva York: Assouline, 2015; NURIA GIRONA FIBLA: «Queremos tanto a Frida: patrimonio y matrimonio en las industrias culturales de México», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 28, 53-50, 2009. Recurso digital disponible en: <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46268/53-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 07/11/2023]; BARBARA NELSON: «(De)Fusing the Bomb (Shell): Gender Issues, Popular Culture and Frida Kahlo», *Journal of Research in Gender Studies*, 3 (1), 108-118, 2013. Recurso digital disponible en: <https://addletonacademicpublishers.com/207-journal-of-research-in-gender-studies/volume-3-1-2013/1814-de-fusing-the-bomb-shell-gender-issues-popular-culture-and-frida-kahlo> [Fecha de consulta: 07/11/2023]; ISABEL MOLINA GUZMÁN: «Mediating *Frida*: Negotiating Discourses of Latina/o Authenticity in Global Media Representation of Ethnic Identity», *Critical Studies in Media Communication*, 23, 232-251, 2007. Recurso digital disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07393180600800841> [Fecha de consulta: 07/11/2023].

26. SUSANA M. VIDAL: *Efecto Frida*, Barcelona: Espasa Libros, 2018, pp. 106-106.

cerveza, en un tequila, en unos calcetines o en las deportivas que *Converse* distribuyen con su nombre.²⁷ Podemos comprobar que su imagen se ha globalizado, pero también que se han desdibujado las fronteras que separan a la artista del mito. Todo ello, como continuaremos argumentando en las siguientes páginas, apostamos a que responde una fórmula, en este caso única, donde la adaptación entre la industria cultural y la producción de artículos de consumo ha encontrado en la retratística de Frida un recurso inagotable.

4. FRIDA KAHLO Y SU PROPIA IMAGEN DE PODER

El total de la producción plástica de Frida Kahlo, realizada entre 1925 y 1954, consta aproximadamente de 220 piezas. En su estilo personal, la artista logró integrar elementos del lenguaje de la pintura popular de los siglos XVI al XIX, como los exvotos, la imaginería religiosa, los retablos, los martirios cristianos, la riqueza de las estampas, ilustraciones presentes en libros y revistas, así como la fotografía de estudio del siglo XIX y XX.²⁸ Igualmente, incorporó en su trabajo la tradición de la pintura europea –especialmente de las escuelas del Renacimiento italiano y el alemán–, las tendencias y los diferentes estilos del arte mexicano, la revalorización de lo nacional y el concepto de mexicanidad que había en las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias de los años veinte y su constante aprendizaje sobre anatomía humana, botánica, zoología y, por supuesto, la importancia de la fotografía.²⁹ Además, esta riqueza visual fue realizada en diferentes técnicas y abarcando temáticas distintas como las imágenes simbólicas, imaginarias o fantásticas, las naturalezas muertas o bodegones y, por supuesto, trabajó el retrato y el autorretrato.

Este último, el género del retrato, es el que más repercusión ha adquirido ya que, como hemos indicado, ella misma dedicó grandes esfuerzos en la construcción de su mitología personal, sirviéndose de la retratística como arma más eficaz; aspecto claramente vinculado con el arte del poder. Frida logró reinventarse repetidamente a través de la práctica del autorretrato, llegando a producir aproximadamente 80 ejemplares de esta modalidad artística. Los primeros ejemplos se localizan en sus obras más tempranas, específicamente en las acuarelas de Coyoacán, a mediados de la década de 1920.³⁰ Posteriormente, entre los años 1925 y 1927, emprendió la creación de sus

27. *Ibid.*, p. 106.

28. ANDREA KETTENANN: *Kahlo*, Madrid: Taschen, 2015, pp. 26-28.

29. NADIA UGALDE GÓMEZ: «Frida Kahlo, la metamorfosis de la imagen», en AAVV (ed.): *Frida Kahlo. La metamorfosis de la imagen. La Selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, RM VERLAG y Museo de Diego Rivera, México, 2006, p.14.

30. NADIA UGALDE GÓMEZ: «Frida Kahlo... *Op. Cit.*, p. 18.

tres primeros autorretratos empleando distintas técnicas, lo que marcó un punto de inflexión en su carrera artística y transformó su propia imagen en un elemento central y fundamental de su obra.³¹ Este compromiso ha posibilitado la transformación de la pintora en un icono del *mainstream* y de los artículos de consumo artístico contemporáneos.

En sus autorrepresentaciones visuales, tanto pictóricas como fotográficas, la mexicana exhibió una variedad de poses y actitudes que variaban en función de la finalidad de la obra. Entre estas representaciones se pueden identificar ejemplos en los que la artista aparece tumbada, de cuerpo completo, de medio busto, sentada, mostrando únicamente su rostro, adoptando un perfil parcial, y vistiendo una amplia gama de indumentaria, como enaguas, rebozos, huipiles, así como diversos adornos y accesorios. En su fin no estaba convertirse en el ejemplo por antonomasia de la comercialización del arte. Sin embargo, dentro de toda su obra se encuentran una serie de retratos que han cumplido las características formuladas por la imagen del poder y que han sido empleadas para una comercialización seriada, constante y de gran éxito.

Una primera manifestación de esta utilización se observa en el hecho de que estas obras fueron consideradas, no tanto por la propia autora, sino por la industria y el sistema artístico de su época, como productos, objetos de comunicación y ejercicios de vanidad. A pesar de la participación de Frida Kahlo en exposiciones de renombre internacional desde la década de 1930, la mayoría de las publicaciones periódicas de la época se limitaron mayoritariamente a destacar su apariencia extravagante y su atractivo exótico, pasando por alto su producción artística.³²

El líder del surrealismo André Bretón fue uno de los que apreciaron más la idealización del estilo mexicano que el trabajo artístico. Pero, algunos de los ejemplos más ilustrativos se produjeron, entre otros casos, en la estancia que realiza en París durante 1938, cuando la modista Elsa Schiaparelli realizó un diseño inspirado en los trajes de tehuana con los que Frida manifestaba su lucha social, y en 1939, año en el que la revista *Vogue* utilizó un primer plano de la mano de Kahlo cubierta de anillos para protagonizar una de sus portadas.³³ Por tanto, esa subordinación de su obra a la construcción de la imagen personal, concretamente a su estilo y apariencia estética, es una de las herencias más claras y marcadas del «Universo Frida», pues su estela es de muy amplia envergadura.³⁴

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

32. PATRICIA MAYAYO: *Frida Kahlo... Op. Cit.*, p. 21.

33. XIMENA JORDÁN: «Trasciende su legado más moderno», Museo Frida Kahlo, 2012. Recurso digital disponible en: <https://www.museofridakahlo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2022/08/Vestidos-de-Frida-Kahlo.pdf> [Fecha de consulta: 07/11/2023]; Patricia Mayayo: *Frida Kahlo... Op. Cit.*, p. 21.

34. SUSANA M. VIDAL: *Frida Kahlo. Fashion as the Art of the being... Op Cit.* p. 31.



Fig. 3. Nickolas Muray, *Frida con Nickolas en su estudio*, 1941

Otro de los ámbitos en el que la transformación de su imagen se manifiesta de manera más prominente como la formalización de un producto y un objeto de comunicación es con el uso de la imagen fotográfica. La fotografía desempeña un papel esencial en la configuración de la imagen de poder de la artista mexicana, además de construir una de las principales vías para la

construcción del paradigma biográfico.³⁵ Como señala Margaret Hooks, la lista de fotografías para los que Kahlo posó representan un catálogo de los más destacados del siglo xx, lo que revela la plena conciencia de Frida respecto al potencial de esta técnica.³⁶ Los testimonios disponibles refuerzan aún más esta noción, ya que, como se observa en los casos de fotografías como Nicholas Murray, Lucciene Bloch o Gisèle Freund, las imágenes resultantes fusionan elementos de la vida personal, la artista y su creación artística, alimentando así la identificación entre producto, comunicación y vanidad (Fig. 3).

Las efígies fotográficas de Frida o su adaptación comercial han conseguido ser las más llamativas para la industria del *merchandising*. Pero, además, de este éxito también forman parte los autorretratos que la misma autora realizó para ser regalados a las personalidades destacadas que formaron parte de su vida, como los dedicados al Dr. Eleosser (1940), a León Troski (1937) o, entre otros, a Marte R. Gómez (1946) (Fig. 4). En su conjunto, estas representaciones responden a otro aspecto del que ya se ha teorizado, el carácter marcadamente teatral de muchos de sus autorretratos. En ellos, presenta el viejo *topos* barrocos de la «representación dentro de la representación».³⁷ Frida se convierte en sus retratos pictóricos y fotográficos y en los regalados en una «actriz que interpreta su propia vida».³⁸ Se presenta a sí misma como protagonista de su obra y de su vida, aspecto no baladí desde un análisis con perspectiva de género, y juega con el *atrezzo*, con su actitud y con la indumentaria, constituyéndose como una ficción y trabajando una distintiva imagen pública.

Esta meta es entendible si referimos que fue plenamente consciente de que vivió en torno a un núcleo cultural de muy alta influencia, pues se encontraban construyendo el ideario político y cultural del México posrevolucionario. Tuvo que construir un discurso político particular que le permitió la opción de abrirse camino, encontrándolo en su peculiar personalidad artística, justificada en la tradición del retrato. Frida y los demás artistas, escritores y pensadores con los que compartió escena cultural se enfrentaron a conciliar la tradición del arte europeo y las vanguardias con la valoración de lo propio, así como con responder a la dicotomía que suponía ser modernos y, a la vez, ser conscientes de la Revolución.³⁹

35. NIEVES LIMÓN SERRANO: *Estrategias de Autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2014, pp. 74-79.

36. MARGARET HOOKS: «La cámara y la imagen» en AAVV: *Frida Kahlo: la gran ocultadora*, España: Turner, 2002, 11-13.

37. PATRICIA MAYAYO: *Frida Kahlo... Op. Cit.*, p. 195-196.

38. *Ibid.*

39. JUAN RAFAEL CORONEL RIVERA: «Kahlo, la naturalista», en AAVV (ed.): *Frida Kahlo. La metamorfosis de la imagen. La Selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, México: RM VERLAG y Museo de Diego Rivera, 2006, pp. 38-41.



Fig. 4. Frida Kahlo, *Autorretrato al Dr. Eleosser*, 1940

Para ello, la pintora asumió un papel protagonista en su arte al reinterpretar diversas preocupaciones nacionales y representarlas en su propia imagen, apropiándose de la noción de identidad nacional de manera similar a la de un líder político. Los elementos presentes en su obra nos ilustran cómo se erige como una figura que comprende y refleja las convenciones sociales y políticas en el México de mediados del siglo xx. Cabe mencionar que este

enfoque ha sido objeto de análisis por parte de investigadores como la ya citada Patricia Mayayo y otros autores, por lo que nos limitaremos a proporcionar una breve síntesis del mismo.⁴⁰

En la obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), Frida Kahlo crea un conjunto iconográfico cargado de simbolismo para representar el proceso de construcción cultural de los mitos relacionados con la tradición y la modernidad entre México y Estados Unidos (Fig. 5). En esta obra, contrasta lo primitivo con lo moderno, empleando una representación simbólica para manifestar la construcción de lo «mexicano» y lo «estadounidense». En este contexto, su propia figura no se presenta como ella misma, sino que asume un papel de personificación ideológica de la frontera.⁴¹

La suma del conjunto de razones expuestas respalda la idea de que Frida Kahlo desempeñó un papel fuertemente activo en la construcción de su propia imagen pública. Relegó la función simple de la modelo muda y la mujer pasiva, influida por el ambiente político de México, para satisfacer su propia necesidad de crear una continua puesta en escena con la que buscaba construir su propia realidad. Este aspecto en su obra y en su personalidad artística ha dejado como testimonio una notable modernidad, ya que supo anticiparse a ciertas estrategias de construcción de la identidad tan difundidas en la creación artística actual que han pasado a ser consideradas lugares comunes. Sin embargo, pese a esta modernidad, bajo nuestra percepción persiste una conexión con la tradición de la Historia del Arte y de la retratística del poder. En muchas de sus obras, Kahlo incluyó información como la fecha de creación, el destinatario y pequeñas cartelas explicativas sobre la donación, la ubicación, etc., lo que aporta un testimonio tangible de su relevancia como personaje histórico. En este contexto, aunque existen diferentes formatos, el que ha prevalecido de manera más significativa en el imaginario colectivo es aquel en el que la artista se muestra de tres cuartos o incluso de frente, siendo este el modelo por excelencia de la representación regia en la retratística. Por último, como hemos podido exponer en párrafos anteriores y en consonancia con esta tradición establecida, Frida Kahlo empleó el arte como propaganda política e introduce elementos que revelan su *status* y posición ideológica con el fin de influir en quien observa o analiza la obra (Fig. 7). Ella misma convirtió su imagen en un producto al servicio de sus intereses personales, de la realidad política mexicana y de la vanguardia cultural de la que era partícipe, habiendo en ella amplias interpretaciones y haciendo posible que la transformación de su arte en productos de consumo sea fácilmente moldeable.

40. PATRICIA MAYAYO: *Frida Kahlo... Op. Cit.*, pp. 59-124.

41. *Ibid.* p. 124.



Fig. 5. Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932



Fig. 6. Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939



Fig. 7. Bernard G. Silberstein, *Frida con atuendo de tehuana*, ca. 1943

CONCLUSIONES

Para concluir, creemos que es oportuno volver a mencionar la metáfora señalada al inicio de este trabajo. En ella exponíamos que la Historia del Arte puede ser interpretada como una espiral, presentando vínculos con los que dar solución a las vicisitudes de la disciplina y estableciendo fórmulas que permitan crear conexiones entre momentos y acontecimientos distantes a través del tiempo. Bajo esta idea hemos podido ver que existe un nexo entre los retratos de Frida Kahlo y las formulaciones que reyes, emperadores, nobles y cargos de poder de la Antigüedad y la Edad Moderna emplearon en

sus retratos. Por esta razón y motivados, tanto por dar respuesta a problemas actuales de la realidad histórico-artística, como por devolver cierta capacidad de independencia y fortaleza a la imagen de Kahlo, hemos establecido un atrevido discurso, el cual no es perfecto y está al servicio de argumentaciones por parte de la comunidad científica.

Por ello, dentro de este enfoque hemos tratado de evitar dos líneas de trabajo que no queríamos abordar. Por un lado, se ha procurado eludir la creación de una narrativa unificadora en la obra de Kahlo, ya que no existe un tema conductor definido en su producción artística, sino que la complejidad de este y, especialmente, lo amplio de su interpretación y empleo contemporáneo necesita de muchos esfuerzos. Nuestro interés ha estado orientado a crear una nueva pieza del rompecabezas que conforma su universo artístico y su imagen personal, el cual es variado y, en ocasiones, enigmático, tal como se refleja en su empleo en los artículos seriados o *merchandising*. Por otro lado, no hemos pretendido argumentar que Frida haya adoptado de manera directa las convenciones del retrato del poder en su obra. Más bien, hemos observado que dichas convenciones se encuentran en la actualidad tanto en la industria del *merchandising* como en el conjunto de retratos de la pintura. Sin embargo, es innegable que la fascinación no se limita simplemente a una moda pasajera, sino que se constituye como un fenómeno novedoso para la Historia del Arte y como un negocio altamente lucrativo. En esta unión de realidades, arte, poder y consumo convergen para formar una exitosa tríada.

Con todo lo trabajado en páginas anteriores hemos podido hacer una pausa en el vertiginoso recorrido del «Universo Frida Kahlo» con el fin de dedicar un espacio para la reflexión. El análisis se ha derivado de la observación del mundo contemporáneo y de la construcción de la riqueza iconográfica y de fuentes de la pintura de Kahlo. Igualmente, hemos pretendido ofrecer una perspectiva diferente para el estudio de la influencia histórico-artística en las nuevas manifestaciones culturales que se relacionan con una de las características más definitorias de la sociedad contemporánea: el consumo de cultura.

Finalmente, podemos completar este trabajo señalando que, si partíamos asumiendo que, a lo largo de la historia, arte y poder se han encontrado estrictamente unidos, acrecentando, entre otras herramientas, la difusión del retrato debido a su importancia propagandística. Y hemos podido terminar, afirmando que, en la actualidad, arte y consumo son un matrimonio de hecho, en el cual Frida Kahlo se ha convertido en uno de sus mayores frutos y donde el *merchandising* se ha establecido como la mejor vía de difusión, pues, además, es obvio que esta fascinación no ha sido solo una moda pasajera, sino también un negocio muy lucrativo. Es decir, la adaptación y apropiación que ha hecho el sector del *merchandising* de los retratos de Frida Kahlo

ha creado una clara relación entre su obra y el poder, al posicionarla, más que nunca, como un referente político y cultural. Este fin fue perseguido por la propia artista, siendo ineludible el objetivo perseguido de convertirse en un referente de la cultura mexicana del momento y pasando a la actualidad como motivo de muchas paráfrasis y apropiaciones tanto del arte contemporáneo como del sector y de la industria del consumo de masas.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: «Iconos culturales de Argentina, España y México, El fenómeno *mainstream* en redes sociales», *Palabra clave*, 26 (3), 2023,
- AAVV: «*Merchandising* en museos: ¿educación, cultura o simple negocio?», *EME*, n.º 6, 2018.
- BERGER, JOHN: *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- CHARBONNIER, GEORGES: *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Chabonnier con Claude Levis-Strauss*, Ciudad de México: Siglo XXI, 1968, pp. 51-58. Recurso digital disponible en: https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/08/levi-strauss_arte-lenguaje-y-etnologia-c3ada.pdf [Fecha de consulta: 03/11/2023].
- CORONEL RIVERA, JUAN RAFAEL: «Kahlo, la naturalista», en AAVV (ed.): *Frida Kahlo. La metamorfosis de la imagen. La Selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, México: RM VERLAG y Museo de Diego Rivera, 2006.
- DEL CONDE, TERESA: *Frida Kahlo: la pintora y el mito*, México: Plaza y Janes editores, 2003.
- GARCÍA GASPAR, EDUARDO: «¿Qué es la cultura pop? Una definición», *Contraeso.info*, 26 junio 2013. Recurso digital disponible en: <https://contrapeso.info/que-es-cultura-pop/> [Fecha de consulta: 06/11/2023].
- HOOKS, MARGARET: «La cámara y la imagen» en AAVV: *Frida Kahlo: la gran ocultadora*, España: Turner, 2002, pp. 11-13.
- JORDÁN, XIMENA: «Trasciende su legado más moderno», Museo Frida Kahlo, 2012. Recurso digital disponible en: <https://www.museofridakahlo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2022/08/Vestidos-de-Frida-Kahlo.pdf> [Fecha de consulta: 07/11/2023].
- LIMÓN SERRANO, NIEVES: *Estrategias de Autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2014. Recurso disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/18559> [Fecha de consulta: 30/10/2023].
- LÓPEZ ANTONIO, JAVIER: «Frida Kahlo la reina de la tienda», *Diario Sur*, 22 de octubre de 2017. Recurso digital disponible en: <https://www.diariosur.es/culturas/frida-kahlo-reina-20171022173154-nt.html> [Fecha de consulta: 31/10/2023].

- M. VIDAL, SUSANA: *Efecto Frida*, Barcelona: Espasa Libros, 2018.
- *Frida Kahlo. Fashion as the Art of the being*, Nueva York: Assouline, 2015.
- MAYAYO, PATRICIA: *Frida Kahlo contra el mito*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2008,
- PLASENCIA, ADOLFO: «Imposible ir contra el “mainstream” digital», *El Español*, 29 de marzo 2018. Recurso digital disponible en: https://www.elespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/opinion/20180329/imposible-ir-mainstream-digital/295840417_12.html [Fecha de consulta: 04/10/2023].
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA Y MÍNGUEZ, VÍCTOR: *El retrato del poder*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2019.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2006.
- STANCA, NICOLETA: «From Religious Icons to Popular Cultura Icons», *Dialogo*, 6 (1), 2019, pp. 87-88. Recurso digital disponible en: <https://doi.org/10.18638/dialogo.2019.6.1> [Fecha de consulta: 06/11/2023].
- UGALDE GÓMEZ, NADIA: «Frida Kahlo, la metamorfosis de la imagen», en AAVV (ed.): *Frida Kahlo. La metamorfosis de la imagen. La Selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, México: RM VERLAG y Museo de Diego Rivera, 2006.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

EVA CALVO **(UNIVERSITAT JAUME I)**

Eva Calvo, doctora con mención internacional por la Universitat Jaume I, es graduada en Historia y Patrimonio por la misma universidad. Completó su formación con un Máster interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual en la Universitat de València en 2014. A lo largo de su formación, realizó prácticas regladas de grado con el Grupo de Investigación IHA de la Universidad Jaume I y prácticas regladas de máster en el Museo de Cerámica de Alcora. Su experiencia abarca la arqueología, con prácticas extracurriculares en el Consorcio de Mérida.

Desde julio de 2017 hasta diciembre de 2021, fue contratada predoctoral FPI MINECO en la Universitat Jaume I. En 2022, profesora asociada del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Actualmente, es contratada postdoctoral de la modalidad “Margarita Salas” en la UJI y miembro del grupo de investigación IHA desde 2012.

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO **(UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA)**

Angélica García-Manso (Cáceres, 1981) es Profesora Contratada Doctora del Dpto. de Historia del Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura; es Doctora en Historia del Arte en el programa de la UEX «El arte como diálogo y transmisión interculturales y transfronterizos» con una tesis sobre la interrelación entre las artes (fundamentalmente, literatura e imagen, sea iconográfica, mitológica o propiamente figurativa en la pintura y el Séptimo Arte). Entre sus líneas de investigación se cuenta el estudio iconográfico, dentro del cual ha publicado recientemente estudios como «El

borrado en la pintura conceptual. De la iconografía de Dánae a la de Sémele en Hilario Bravo» (*Accadere*, 2, 2021), «Memoria de un espacio en trance de sumersión: Análisis iconográfico de la imagen de *El joven saltador ante los puentes*, fotografía de Wifredo López Vecino» (*Arte y Políticas de identidad*, 24, 2021) o «Imaginarios y arquitecturas de cinematógrafos rurales en pantalla: cuatro ejemplos patrimoniales en la provincia de Cáceres» (*DOC. Revista Digital de Cinema Documentário*, 30, 2021).

FRANK EJBYP POULSEN
(UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

PhD (2018) in History and Civilization from the European University Institute (EUI), Florence. Postdoctoral researcher (2019-22) in Intellectual History at the Danish National Research Foundation Centre of Excellence «Centre for Privacy Studies», University of Copenhagen. EU-funded María Zambrano postdoctoral research grant for the attraction of international talents in Spain (2023-24) at the Research Group CINTER (Courts, Images, Nobility Territory), King Juan Carlos University, Madrid. Holder of various short-term research grants: Humboldt Junior Fellowship (to be held in 2025), University of Bayreuth Centre of International Excellence «Alexander von Humboldt»; Short-term Fellowship from the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (2022); Fellowship from the Danish Academy in Rome (2019); Fellowship for Enlightenment Studies from IZEA, University of Halle-Wittenberg (2017); Visiting scholarship from the EUI at the University of California, Berkeley (2012).

CRISTINA FONSECA RAMÍREZ
(UNIVERSITAT JAUME I)

Es Licenciada en Historia por la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Maestra en Historia de México por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Doctora en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Historia del Arte de la Universitat Jaume I y la Universitat de València. Fue profesora con plaza definitiva en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo desde el año 2005 al 2022. En la actualidad goza de un contrato postdoctoral «Margarita Salas» en la Universitat Jaume I con estancia de investigación por dos años en la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla. Sus principales líneas de investigación son la vida cotidiana de la Orden de dominicas en el obispado de Michoacán siglos XVIII y XIX, el impacto de las reformas liberales del si-

glo XIX en la Orden de Santa Catalina de Siena de Morelia y el estudio de devociones marianas y piedad popular en México en el siglo XIX.

ALICIA DÍAZ MAYORDOMO
(UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA)

Alicia Díaz Mayordomo es Doctora en Patrimonio por la Universidad de Extremadura, Máster en Investigación en Humanidades y Graduada en Historia del Arte y Patrimonio Histórico-Artístico, ambos por la Universidad de Extremadura. Autora de varios artículos académicos y libro dedicados a la investigación de las relaciones presentes entre la Historia del Arte Iberoamericano y la realidad contemporánea en sectores como el turismo cultural.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Juncal Caballero (Universitat Jaume I)
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
Joan Feliu Franch (Universitat Jaume I)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
José Eloy Hortal Muñoz (Universidad Rey Juan Carlos)
Juan Manuel Marín Torres (Universitat Jaume I)
Pedro Martínez Plaza (Museo Nacional del Prado)
María Magdalena Merlos Romero
(Ayuntamiento de Aranjuez-Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco Montes González (Universidad de Sevilla)
Sirga de la Pisa Carrión (Universidad CEU San Pablo)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Abraham Rubio Celada (Fundación Marqués de Castrillón)
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (Universitat de València)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

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

Los artículos deberán ir acompañados de un resumen de 100 palabras como extensión máxima, redactado en el idioma original del texto y un *abstract* también de 100 palabras en inglés. Deberá incluirse, asimismo, entre 3 y 5 palabras clave en español e inglés. Se entregará igualmente un breve currículum de diez líneas en el idioma de publicación del artículo.

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

Comillas: se utilizarán para las 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 resum or biodata of the author is also required, and it should be provided in the language chosen for the composition of the paper.

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

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

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

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

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

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

Consistent referrals to the same works will require the following abbreviation: LAST NAME (small caps), *Shorten title* (italics), pages (p. or pp.). in order to avoid further misperceptions, expressions such as *loc. cit.* u *op. cit.*, should not be used. Regarding *ibid.* or *ibidem*, it should be in every case shown in italics and only in the referrals are straightaway contiguous.

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

NAME AND LAST NAME(S) OF THE AUTHOR (if it has one): «Document Title» (if it has one). Date. Name of collection: name of box and file. Research Centre where it is placed.

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

Pictures, illustrations, graphics, and drawings must be added separately in digital format and uploaded to the *Potestas* Ojs online-platform. They should be numbered and included in a document that indicates where they are displayed at the notes. Mention should be made to the author of these materials at a footnote close to the picture: *Title of the work* (italics), date, size and location; as far as this information is provided in the original location. Pictures should be at least 300 dpi, 12 × 17 cm (4.7 × 5.5 inches), TIFF or JPEG format.

REVIEW PROCESS:

Papers will be assessed by two researchers from our editorial team or external evaluators, thus its further publication may be subjected to changes according to proposed observations during the process mentioned above. We will inform promptly the authors in case modifications are suggested.

Beiträge für *Potestas*

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

Die Annahme der Aufsätze zur Veröffentlichung setzt ein positives Votum der zwei Gutachterinnen/Gutachter voraus, die im Rahmen eines anonymisierten Verfahrens evaluieren. Zur Veröffentlichung eingereichte Werke müssen zuvor unveröffentlichte Texte sein, die sich nicht in der Evaluation durch eine andere Publikation befinden. Für den Fall, dass ein zuvor in der *Revista Potestas* veröffentlichter Aufsatz durch die Autorin/den Autor an anderer Stelle erneut veröffentlicht werden soll, muss sie/er die *Revista Potestas* als Ort der Erstveröffentlichung nennen. In Zweifelsfällen wird empfohlen, die Direktion der *Revista Potestas* zu konsultieren.

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

Bei den Aufsätzen muss es sich um Erstveröffentlichungen handeln, die einen Umfang von 20 Seiten im DIN A4-Format nicht überschreiten. Als Schriftart ist Times New Roman, Schriftgröße 12 pt. zu wählen, in doppeltem Zeilenabstand (2.100 Zeichen pro Seite). In diesem Umfang sind Anmerkungen, Bilder, Grafiken und Anhänge eingeschlossen.

Die Aufsätze können in spanischer, deutscher, englischer, französischer, italienischer oder portugiesischer Sprache verfasst sein.

Die Aufsätze müssen nach vorheriger Registrierung als Autorin/Autor online auf der Plattform OJS der *Revista Potestas* eingereicht werden (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas>), dort stehen auch weitere Kontaktinformationen. Von Seiten der Direktion und Redaktion der *Revista Potestas* wird jede Information über den Status eines eingereichten Aufsatzes über diese Plattform erfolgen.

Die Aufsätze müssen eine Zusammenfassung von maximal 100 Worten Umfang in der Sprache des Aufsatzes sowie eine Zusammenfassung in englischer Sprache beinhalten, deren Umfang ebenfalls 100 Worte nicht überschreitet. Außerdem sind 3 bis 5 Schlüsselworte anzugeben, in spanischer und englischer Sprache sowie ggf. in der Originalsprache des Beitrags.

Ferner ist ein kurzer Lebenslauf von maximal zehn Zeilen Umfang in der Sprache des Aufsatzes einzureichen.

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:**Schriftart:**

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Kapitelüberschriften: Times New Roman, Schriftgröße 12, fett und in Kapitälchen.

Beschriftung von Bildern oder Grafiken: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Anführungszeichen: für Zitate von weniger als drei Zeilen werden eckige Anführungszeichen verwendet («»).

längere Zitate: Ein Zitat, das die Länge von drei Zeilen überschreitet, erhält in Times New Roman, Schriftgröße 11, einen eigenen Absatz.

Abkürzungen: Die Abkürzungen müssen im gesamten Text einheitlich verwendet werden und leicht aufzulösen sein. Falls notwendig enthält der Aufsatz am Ende des Textes eine Erklärung der Abkürzungen.

Kursive: Kursivschrift wird nur zur Hervorhebung fremdsprachiger Worte oder Wendungen eingesetzt; für Zitate, einzelne Worte oder Wendungen in der Sprache des Aufsatzes werden eckige Anführungszeichen verwendet («»).

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

Bibliographische Angaben werden in den Fußnoten gemacht und in einem Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes gesammelt. Das Format der Angaben in Fußnoten und Literaturverzeichnis ist folgendes:

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

Weitere Verweise auf bereits genannte Werke erfolgen in den Fußnoten in abgekürzter Form (NAME (in Kapitälchen), *Kurztitel* (kursiv), Seiten (p. oder pp.); um Verwechslungen zu vermeiden, dürfen die Wendungen *loc. cit.* und *op. cit.* nicht verwendet werden; die Verwendung von *ibid.* oder *ibidem*, die ggf. stets hervorgehoben werden müssen (d. h. kursiv gesetzt werden), ist strikt auf Fälle zu beschränken, in denen wiederholte Verweise unmittelbar aufeinander folgen.

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

Einfacher Zeilenabstand

Monographie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (in Kapitälchen): *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (Hrsg.) *Titel des Buchs*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Aufsatz in einer Zeitschrift:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS: «Titel des Aufsatzes», in *Titel der Zeitschrift*, Verlag, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr, Seitenzahlen, auf die sich der Verweis bezieht (jeweils durch Komma getrennt).

Dokument/Archivalie:

NAME UND VORNAME DER AUTORIN/DES AUTORS (sofern vorhanden): «Titel des Dokuments» (falls vorhanden). Datum. Name der Sammlung: Sigel oder Aktenzeichen. Institution, in der sich das Dokument befindet.

ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

Die Abbildungen, Grafiken, Pläne oder Illustrationen müssen je einzeln in digitalem Format auf die Plattform OJS hochgeladen werden, mit übereinstimmender Nummerierung wie im Text sowie inklusive eines Dokuments, das die Informationen über die Bildunterschriften enthält. Die Bildunterschriften müssen im Rahmen des Möglichen folgende Informationen enthalten: Urheber des abgebildeten Werks, *Titel des Werks* (kursiv), Datum, Material und Aufstellungsort. Die minimale Bildauflösung beträgt 300 dpi bei einer Bildgröße von 12 x 17 cm, mögliche Dateiformate sind TIFF oder JPEG.

EVALUATION:

Eingegangene Aufsätze werden durch zwei auf das Themengebiet spezialisierte externe Gutachterinnen/Gutachter einer anonymisierten Evaluation unterzogen. Die Veröffentlichung kann von der Übernahme der im Rahmen des Evaluationsprozesses gemachten Änderungsvorschläge bzw. Hinweise abhängen, über die die Autoren gegebenenfalls umgehend informiert werden.

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.



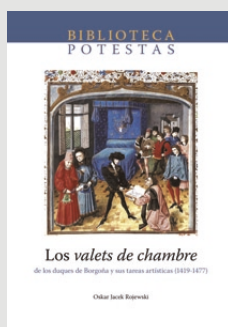
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



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.



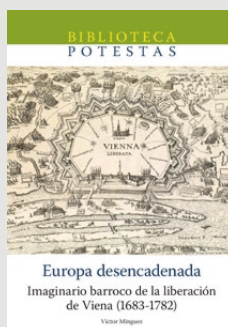
Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.



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.



El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro, ed. Miguel Zugasti, Ana Zúñiga Lacruz, Biblioteca Potestas, número 7, Universitat Jaume I, 2021.



Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 8, Universitat Jaume I, 2022.

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

EVA CALVO (Universitat Jaume I)

*El azulejo como recubrimiento mural en dos espacios regios
no conservados. El Palacio Real de Valsaín y el Cuarto de San Jerónimo
en época de los Austrias* 7

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO (Universidad de Extremadura)

*Sincretismo de las figuras de Anfitrite y Galatea: Una obra de David
Teniers en la Nueva España* 27

FRANK EJBYP POULSEN (Universidad Rey Juan Carlos)

*Liberté, égalité, souveraineté: changing meanings of an allegory
in Le Barbier's representations of The Déclaration des droits
de l'homme et du citoyen* 51

CRISTINA FONSECA RAMÍREZ (Universitat Jaume I)

*Las mariofanías inmaculistas: un arma devocional al servicio
de Roma, 1830-1870* 89

ALICIA DÍAZ MAYORDOMO (Universidad de Extremadura)

*Una reflexión en torno a la perpetuidad de la imagen del poder
en la industria del arte del merchandising: el «Universo Frida Kahlo»* ... 111

Currícula de los autores 133

Revisores de este número 137

Contribuciones para Potestas 139

Submissions to Potestas 143

Beiträge für Potestas 147

Números publicados 153

Colección Biblioteca Potestas 155