

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 25, julio 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 Osnabruck)
Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)
Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Miroslawa 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)
Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)
Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)
John Scheid (Collège de France)
Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIÓN

Departamento de Historia, Geografía y Arte
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universitat Jaume I. Campus del Riu Sec
Avda. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón de la Plana. España
potestas@uji.es
Teléfono: 964 72 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: Simon Bening, Carlos V como gran maestro de la Orden del Toisón de Oro, Manuscrito Códice de los Trajes del Toisón de Oro, c. 1537, Patrimonio Nacional, Madrid

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

MARGARITA DEL ROCÍO POMBOZA FLORIL; CIRO RADICELLI GARCÍA; CRISTINA POMBOZA FLORIL (Universidad Nacional de Chimborazo) <i>Mirada al arte indígena ecuatoriano plasmado por el pueblo Puruhá. Una interpretación semiótica</i>	7
ALIAKSANDRA VALODZINA (University of Greifswald) <i>Legitimisation of Violence against Heretics in 11th and 12th-Century Catholic Narratives</i>	27
JULIO MANUEL CUBERO BUJALANCE (Universidad de Valladolid) <i>«Han de tener de la una parte y de la otra Plus Vltra». Nuevas aproximaciones sobre Jerónimo de Orlando, tenedor de las tiendas de campaña al servicio de Carlos V (1535 – 1548)</i>	49
MIGUEL HERMOSO CUESTA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Gregorio Fernández y el mito del artista</i>	77
MIGUEL TAÍN GUZMAN (Universidad de Santiago de Compostela) <i>Poder y vida cotidiana en la catedral de Santiago de Compostela: testimonios gráficos de los siglos XVIII, XIX y primeros años del XX</i>	115
<i>Currícula de los autores</i>	153
<i>Revisores de este número</i>	157
<i>Contribuciones para Potestas</i>	159
<i>Submissions to Potestas</i>	163
<i>Beiträge für Potestas</i>	167
<i>Números publicados</i>	173
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	175

MIRADA AL ARTE INDÍGENA ECUATORIANO
PLASMADO POR EL PUEBLO PURUHÁ.
UNA INTERPRETACIÓN SEMIÓTICA

A LOOK AT ECUADORIAN INDIGENOUS ART,
AS MANIFESTED BY THE PURUHÁ PEOPLE,
THROUGH A SEMIOTIC INTERPRETATION

MARGARITA DEL ROCÍO POMBOZA FLORIL;
CIRO RADICELLI GARCÍA; CRISTINA POMBOZA FLORIL
(Universidad Nacional de Chimborazo)

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 7-25
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7690>
Recibido: 06/10/2024 Evaluado: 05/05/2024 Aprobado: 15/05/2024



RESUMEN: La cultura Puruhá, representativa de la región andina ecuatoriana, se destaca por su rico patrimonio cultural que incluye expresiones artísticas y estéticas. Su legado perdura gracias a una abundante iconografía que refleja su profundo respeto por la naturaleza. A través de formas geométricas en sus creaciones artísticas, el pueblo Puruhá ha transmitido su conexión espiritual con el medio ambiente. Estas formas, analizadas en el presente estudio contemporáneo, revelan su cosmovisión, sirviendo como testimonio vivo de la riqueza cultural andina y su capacidad para comunicar su relación con la naturaleza a través del arte y el simbolismo.

Palabras claves: arte, cultura, Puruhá, semiótica

ABSTRACT: The Puruhá culture, representative of the Ecuadorian Andean region, stands out for its rich cultural heritage that includes artistic and aesthetic expressions. Its legacy endures thanks to an abundant iconography that reflects its profound respect for nature. Through geometric forms in their artistic creations, the Puruhá people have conveyed their spiritual connection with the environment. These forms, analyzed in the present contemporary study, reveal their worldview, serving as a living testimony to the Andean cultural richness and their ability to communicate their relationship with nature through art and symbolism.

Keywords: art, culture, Puruha, semiotics.

INTRODUCCIÓN

El arte es la representación de la belleza bajo una forma externa que es percibida por los sentidos. El concepto de arte, al igual que otros conceptos relacionados con prácticas sociales, presenta ciertos desafíos particulares, tales como la activación de espacios, la diversificación de propuestas culturales, la sensibilización a los ciudadanos, entre otras.¹ Estas actividades y sistemas de normas y creencias tienen una naturaleza histórica, lo que implica que se manifiestan de diversas formas a lo largo del tiempo y en diferentes culturas, y están sujetos a transformaciones impredecibles.² Así también al ser el arte una expresión tan amplia se la ha definido como una «expresión» o «la manifestación de los sentimientos», ligada a la creatividad, la sensibilidad, la libertad, la fantasía, la imaginación, así como es «comunicación», atada a categorías científicas, objetivas, universalmente disponibles.³

Respecto a este tema se cuenta también con las definiciones expresadas por Aristóteles que establece al arte como «una actividad humana, lo que nos distingue de la naturaleza» así como lo establecido por Kant que manifiesta que «el arte es el conocimiento por medio del sentido».⁴

Así también el arte, como manifestación visual, refleja la dinámica y evolución de las culturas a lo largo del tiempo, tal como sugiere la afirmación de

1. ANA CANTÚ, ANA AGUIRRE Y ADRIS FERNÁNDEZ: «Los desafíos del arte y la calidad de vida: Procesos de gestión pública desde una agenda gubernamental», *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 18-34, 2023, pp. 262-277 [p. 265].

2. JUAN FLÓ: «La definición del arte antes y después de su indefinibilidad», *Revista de filosofía DIÁNOIA*, 47-49, 2002, p. 2.

3. MARIEL CIAFARDO: «La definición del arte-Las raíces históricas y sus consecuencias pedagógicas», *Revista Papel Cosido*, 2020, pp. 41-48 [p. 46].

4. ALIZ SALVADOR: *La estética y la Música*, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973, p. 29.

que estas no son estáticas, sino fluidas y cambiantes en diferentes contextos y períodos.⁵

En torno a la historia de las culturas en Ecuador, esta revela la riqueza y diversidad de las civilizaciones prehispánicas, como los Paltas, Cañaris, Shyris y Puruháes, todas ellas asentados en la región andina, las que contribuyeron significativamente a la diversidad cultural de la región. La cultura Puruhá, procedente de los términos «*puru*, que significa cerro y *guay*, casa grande»,⁶ se desarrolló entre los años 500 a.C. y 1532 d.C., dejando una huella perdurable en la historia de Ecuador, antes de la llegada de los españoles.

Esta cultura era conocida por su habilidad en la agricultura, su desarrollo arquitectónico y artesanal, su organización social y política, su profunda cosmovisión y religión, así como por su naturaleza guerrera y su participación en conflictos territoriales durante la conquista española. El estudio de estas culturas prehispánicas es esencial para comprender la evolución y la diversidad cultural en la región a lo largo del tiempo.

Por otra parte la historia lingüística de Ecuador revela una diversidad arraigada. Antes de la colonización española, el kichwa, adoptado por varios pueblos andinos, se convirtió en una lengua común. La expansión del Imperio Inca facilitó su difusión. El uso del kichwa refleja la influencia incaica y su papel en la consolidación de identidades culturales. Además, demuestra cómo las lenguas pueden unir comunidades y enriquecer la diversidad cultural.

Pero antecediendo a la lengua kichwa, se establece que el idioma de los Puruháes era el puruhá y propio de esta nación y anterior a la conquista inca, sobrevivió hasta fines del siglo XVII,⁷ y con la llegada de los españoles y la dominación del Imperio Inca, el kichwa se convirtió en una lengua de uso más extendido en la región, pero no desplazó por completo a las lenguas indígenas originales.⁸ Hoy en día, Ecuador es un país multilingüe y multicultural, donde el español es la lengua oficial, pero coexisten diversas lenguas indígenas que desempeñan un papel importante en la diversidad cultural de la nación.

El legado de la Cultura Puruhá es vasto, abarcando aspectos artesanales, lingüísticos, organizativos, de cosmovisión, entre otros, por lo que el presente estudio se enfoca en decodificar las formas compositivas de sus artesanías y luego interpretarlas desde una perspectiva semiótica. El propósito es apre-

5. SUSAN WRIGHT: «La politización de la cultura», *Revista Anthropology Today*, 14-1, 1998, p. 4.

6. AQUILES PÉREZ: *Los Puruhuayas I*. Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970, p. 36.

7. FERNANDO BOTERO: *Chimborazo de los Indios: Estudios Antropológicos*. Ecuador: Editorial Abya Yala, 1990, p. 177.

8. SANDRA NAULA Y JOSÉ GUARANGA: *Análisis de la evolución de la cultura Puruhá en el imaginario social de la población de Colta, durante enero- junio 2017*. Ecuador: Universidad Nacional de Chimborazo, 2017, pp. 15-16.

ciar y comprender en profundidad la morfología y simbología arraigadas en la cultura Puruhá a través de su arte.

PERIODOS DE LA CULTURA PURUHÁ

La Cultura Puruhá ocupó lo que hoy se conoce como la Provincia de Chimborazo perteneciente al territorio ecuatoriano, siendo sus principales pueblos Calpi, San Andrés, Guano, Ilapo, Guanando, Penipe, Quimiag, Achambo, El Molino, Pungalá, Licto, Punín y Yaruquíes,⁹ utilizando el término genérico “puruhá” o “puruhay” para referirse a todas las comunidades ubicadas en dicho territorio.¹⁰ Su arte tuvo influencia de otras expresiones culturales del país como los Cayapas, Colorados, la Cultura Chorrera entre otras.¹¹

En torno a los periodos según la cronología de la cultura Puruhá (Fig. 1) se resumen en los siguientes:¹²

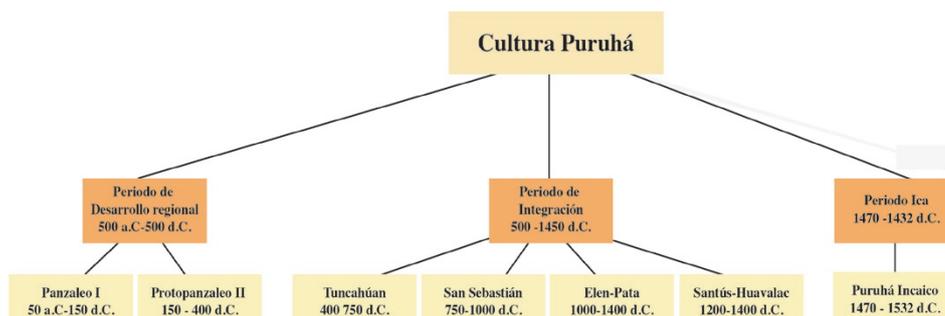


Fig. 1. Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Cronología de la Cultura Puruhá. JACINTO JIJÓN y CAAMAÑO: *Puruhá: Contribución al Conocimiento de Los Aborígenes de La Provincia de Chimborazo de La República Del Ecuador*, Ecuador: Editorial Salesiana, 1927, p. 2

9. JACINTO JIJÓN y CAAMAÑO: *Puruhá: Contribución al Conocimiento de Los Aborígenes de La Provincia de Chimborazo de La República Del Ecuador*, Ecuador: Editorial Salesiana, 1927, p. 2.

10. AQUILES PÉREZ: *Los Puruhuayes I*, p. 35.

11. ENRIQUE AYALA MORA: *Nueva Historia del Ecuador*, Ecuador: Editorial Ecuador, 1996, p. 24.

12. JACINTO JIJÓN y CAAMAÑO: *Contribución al Conocimiento de Los Aborígenes de La Provincia de Chimborazo de La República Del Ecuador*, p. 14.

a) PROTOPANZALEO

Representa una fase temprana de la cultura Puruhá, anterior al período de integración.

Durante esta etapa, los ancestros de los Puruháes se establecieron en la región de los Andes centrales de lo que hoy es Ecuador.

Durante el período Protopanzaleo, los habitantes de esta región desarrollaron prácticas culturales que sentaron las bases para el posterior florecimiento de la cultura Puruhá. Esto incluye el desarrollo incipiente de la agricultura, la construcción de viviendas y la organización social y política de las comunidades.¹³ Es importante destacar que las decoraciones cerámicas se realizaban en la parte exterior, para ello trabajaban con barro fresco, realizando figuras geométricas en las que resaltaban grupos de líneas paralelas y chevrões con un peine.¹⁴

b) TUNCAHUÁN

Esta cultura desempeñó un papel fundamental en la formación de la identidad y la nación Puruhá. Tuvo una fuerte influencia en la cultura Puruhá debido a que se destacaron por construir viviendas tipo colmena, así como por elaborar cerámicas y trabajar con metales, realizando los primeros objetos de cobre, además domesticaron animales como la llama, fueron agricultores y ejercieron el comercio.¹⁵

c) GUANO, GUANUCUCHO, COICHE O SAN SEBASTIÁN

Es probable que la cultura San Sebastián haya englobado a los habitantes de la cuenca bañada por el río Guano. Se han llevado a cabo excavaciones en la quebrada de San Sebastián, donde se han descubierto estructuras construidas con cantos rodados unidos por barro. Además, se encontró una pared de tierra amasada con un zócalo exterior de piedras pequeñas y cantos laminados dispuestos en hiladas horizontales, que estaban enlucidos con un

13. ERNESTO HURTADO: «La presencia panzaleo en la región interandina del Ecuador (500 a.C. - 1500 d.C.)», *Revista de Antropología y Sociología*, 2005, pp. 25-42 [p. 33].

14. JOHANA VALLEJO: *Generación de Propuestas de Sistemas Modulares y Súper Modulares en base a la Iconografía de la Cultura Puruhá aplicables a Propuestas de Diseño*, Ecuador: Universidad Nacional de Chimborazo, 2018, p. 16.

15. MARÍA ALVARADO Y ANA PÉREZ: *Diseño y desarrollo de cartillas informativas, culturales y turísticas enfocadas en la cultura Puruhá*, Ecuador: Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2019, p. 27.

revestimiento bastante fino, además las viviendas tenían un diseño colectivo. Estos hallazgos arqueológicos proporcionan evidencia de la antigua presencia y la habilidad constructiva de la cultura de Guano en la región.¹⁶

Por otra parte, se ha evidenciado que se dedicaban principalmente a la agricultura, destacándose en el cultivo de maíz, además del pastoreo y al igual que cultura Tuncahúan, domesticaron llamas. Por otra parte, no se tiene registro de que usaran armas en su vida cotidiana, aunque trabajaban con metales y tallaban piedras.¹⁷

d) ELÉN-PATA

La ubicación de esta cultura se encontraba en la llanura inclinada y arenisca que hoy en día se conoce como «Los Elenes» antiguamente se conocía como «*Aya-cun*», que significa «río de los muertos»,¹⁸ y anteriormente formaba parte de las tierras de los primitivos Tuncahuas y Guano. La palabra «*Elén*» en quichua antiguo significa «árbol» y se caracteriza por su constante verdor y la presencia de una fuente termal en la zona.

Se destaca de esta cultura el desarrollo de objetos de cobre dorado y de oro pulimentado, así como que lograron alea la plata con el oro y el cobre. En torno a la decoración se hallaron artefactos repujados y una técnica de filigrana.¹⁹

Su cerámica se caracterizaba por la forma de los vasos semiesféricos con asas horizontales y tumbales de paredes curvas con decoraciones y motivos geométricos influenciados por el Tiahuanaco.²⁰

e) HUÁVALAC

El nombre de este período, etimológicamente, significa «caserío». Aquí, los habitantes de la región experimentaron una serie de desafíos, entre algunas: la migración y colonización interna. Fue en este contexto que se formó la nación Puruhá, que se convirtió en la cultura más numerosa entre las prehispanicas de la región.

16. JACINTO JIJÓN Y CAAMAÑO: *El Ecuador interandino*, Ecuador: Editorial Abya Yala, 1943, p. 220.

17. MARÍA ALVARADO Y ANA PÉREZ: *Diseño y desarrollo de cartillas informativas, culturales y turísticas enfocadas en la cultura Puruhá*, p. 27.

18. SILVIO HARO: *Puruhá Nación Guerrera*, Ecuador: Editora Nacional, 1977, p. 115.

19. JACINTO JIJÓN Y CAAMAÑO: «*Puruhá 1*», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 6, 1840, pp. 16-20.

20. JOHANA VALLEJO: *Generación de Propuestas de Sistemas Modulares y Súper Modulares en base a la Iconografía de la Cultura Puruhá aplicables a Propuestas de Diseño*, p. 18.

Las migraciones en esta zona fueron causadas en un principio por los Caras y, posteriormente, por los Quijos, quienes lograron formar una sociedad organizada, sin embargo, fue el periodo de decadencia de la cultura Puruhá por la pobre ornamentación y de degeneración de los estilos anteriores.²¹ En torno a los restos arqueológicos encontrados se destacan ollas, platos, platos con mango, compoteras, trípodes con pies, entre otros, resaltando como principal característica los repujados, los repulgados y bordes labrados.

f) PURUHÁ INCAICO

Con una duración aproximada de 70 años, marca un momento crucial en la historia de la región. Comenzó cuando la nación Puruhá consolidó su alianza con la nación Quitus, formando un solo reinado bajo el dominio de Duchicela, hijo de Condorazo, quien era el señor de los Puruháes, y esposo de la princesa Toa.

Durante este período, se estableció un ordenamiento territorial y se creó un gobierno administrativo propio, lo que coincidió con la manifestación del sincretismo cultural y el declive de esta comunidad indígena, debido a la influencia y el dominio de los incas, y posteriormente a la llegada y el control de los españoles.

En este periodo la cerámica se caracterizó por su decoración policromática, que utilizaba bandas horizontales como elementos distintivos, reflejando no solo la habilidad artística de las culturas de la región, sino también los cambios culturales que experimentaron durante este tiempo de transición.²²

CREENCIAS Y RITUALES

Las diversas prácticas rituales de los aborígenes Puruháes se vinculaban con la naturaleza, en una relación afectiva-espiritual; esta se alinea con lo que se denomina «modos de identificación»²³ y se establece que: «el naturalismo es, simplemente, la creencia de que la naturaleza existe».

21. JACINTO JIJÓN Y CAAMAÑO: *Puruhá: Contribución Al Conocimiento de Los Aborígenes de la Provincia de Chimborazo de La República del Ecuador*, p. 26.

22. JACINTO JIJÓN Y CAAMAÑO: *Puruhá: Contribución Al Conocimiento de Los Aborígenes de La Provincia de Chimborazo de La República Del Ecuador*, p. 26.

23. PHILIPPE DESCOLA: *Las cosmologías indígenas de la Amazonía. Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, Perú: IWGIA, 2004, pp. 25-36.

Se distingue por su arraigada espiritualidad, que encuentra expresión en una reverencia hacia la naturaleza y un complejo panteón de deidades y seres sobrenaturales. Sus creencias se centran en la veneración de elementos naturales como el sol, la luna y los cerros, además de incluir a los espíritus de la naturaleza. Los mitos puruháes narran historias sobre el origen del mundo y héroes culturales, mientras que sus rituales y ceremonias, que incluyen música, danza y ofrendas, celebran la conexión entre los humanos y la naturaleza, expresando gratitud, buscando protección y honrando a los ancestros.

La creencia en seres imaginarios que controlaban las condiciones de reproducción tanto en la naturaleza como en la sociedad refleja la importancia que se le daba a la relación entre el mundo natural y el mundo humano en la cosmovisión Puruhá. Recurrir a estos seres se denomina «condiciones imaginarias de la reproducción del mundo –naturaleza y sociedad».²⁴

Además de adorar a dioses presentes en la naturaleza como los cerros, los Puruháes también tenían dioses particulares representados por imágenes de barro y piedra. Estos dioses familiares eran ídolos que se asociaban con las creencias y las prácticas religiosas de las familias individuales. Cada una de ellas tenía sus propios dioses y rituales, lo que refleja la diversidad de creencias y prácticas religiosas.

La mención de un dios de la guerra o la venganza representado en un ídolo de barro con características físicas particulares, como una barriga prominente y labios abiertos en forma de embudo, sugiere la presencia de una deidad guerrera o protectora en su panteón religioso.

Estas deidades podían ser invocadas para pedir protección en tiempos de conflicto o para buscar venganza contra enemigos.

Estos detalles permiten entender mejor la riqueza y la diversidad de la religión y la espiritualidad en la cultura Puruhá, así como la importancia de las creencias religiosas en la vida cotidiana y en la estructura social de la comunidad. También tuvieron la costumbre de inmolar a sus primogénitos y, embalsamados, los guardaban en sus casas en vasijas de barro hechas para ese propósito; eran considerados como dioses tutelares.²⁵

El sol y a la luna eran considerados como dioses máximos de los Puruháes, y las serpientes estaban asociadas a la existencia de un ser maligno, así también el temor a los rayos y relámpagos, así como las supersticiones relacionadas con fenómenos naturales como el arco iris,²⁶ eran característicos de este pueblo aborigen.

24. MAURICE GODELIER: *Economía: Fetichismo y Religión en las Sociedades Primitivas*, España: Editorial Siglo XXI, 2000, p. 249.

25. MODESTO ARRIETA: *Cacha Raíz de la Nacionalidad Ecuatoriana*, Ecuador: Editorial Foderuma, 1984, p. 10.

26. CARLOS FREIRE: *Origen de los Puruháes*, Ecuador: Editorial Freire, 2005, p. 43.

SEMIÓTICA DEL DISEÑO ANDINO

Para adentrarnos en la propuesta del presente estudio y conociendo previamente algunos de rasgos culturales representativos de la cultura Puruhá, es importante partir desde la definición de término semiótica del diseño, entendiéndola como aquella disciplina de la estética que tiene como objeto definir aspectos simbólicos que intervienen en los procesos constructivos del diseño. Por su parte, la semiótica andina tiene como objetivo la interpretación de los símbolos a partir de la observación de los fenómenos dentro del contexto cultural, centrándose en el aspecto conceptual. La misma estudia las manifestaciones del arte Precolombino, que se basan en tres aspectos fundamentales que son: el Lenguaje, la Composición y el Simbolismo.²⁷

a) EL LENGUAJE

El lenguaje en el arte andino se comprende como un vehículo de comunicación. Todo lenguaje visual está conformado por un universo de signos y símbolos que permiten transmitir un mensaje de manera visual.

En el contexto del arte andino, cada mensaje visual consta de tres niveles de códigos o lenguajes:

1. Lenguaje visual: Este nivel se enfoca en los aspectos morfológicos, es decir, la forma de los elementos visuales, así como en la sintaxis, que se refiere a la relación entre estos elementos dentro de la composición. Estos aspectos delimitan el universo gráfico de la imagen y cómo se organizan los elementos visuales en ella.
2. Lenguaje plástico: Este nivel se basa en la concepción estética de la forma. Aquí se define el carácter estilístico de la obra de arte, es decir, si es figurativa o abstracta. La elección de los colores, la técnica utilizada y la estilización de las formas contribuyen a definir su identidad estética.
3. Lenguaje simbólico: En este nivel, se establecen las correspondencias entre el significado, el discurso y el contenido de la obra de arte. Aquí se determina cómo la obra representa ideas, conceptos o emociones, y cómo se interpreta o se crea un sentido a través de su forma visual.

27. ZADIR MILLA: *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, Perú: Editado por la Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra, 1990, p. 5.

El lenguaje simbólico es fundamental para comprender el mensaje profundo que el artista intenta transmitir.

Estos tres niveles de lenguaje en el arte andino permiten una comprensión más profunda y completa de la obra, ya que van más allá de lo meramente visual y se adentran en su significado y contexto cultural.

b) COMPOSICIÓN

El concepto de composición se refiere al ordenamiento del espacio en una obra de arte, donde se combinan aspectos visuales, plásticos y simbólicos. La composición simbólica se basa en estructuras iconológicas geométricas que determinan cómo se organizan los elementos en un plano y cómo se construyen las formas del diseño. Estas estructuras conforman un código general que guía la disposición de los valores sintácticos, definiendo así las características del espacio y la forma en la obra de arte.

En cuanto al simbolismo, el arte precolombino se basa en tres tipos de imágenes, que son: imágenes de la realidad, imágenes imaginativas y aquellas que resultan de un razonamiento calculador. Estas imágenes permiten interpretar la forma en que la cultura andina veía el mundo, y se organizan en los siguientes niveles:²⁸

1. Cosmovisión Andina: La cosmovisión andina sostiene que la naturaleza, personificada en la Pachamama, «Madre Tierra», y el ser humano están intrínsecamente relacionados. Esta concepción está vinculada a la Cruz del Sur, conocida como la «Chakana», que se aplica al símbolo del Ordenador o Viracocha. Esta cosmovisión implica la existencia de mundos simultáneos y paralelos que conectan entidades naturales y espirituales. La palabra «Chakana» proviene de «Chaka» «puente, unión» y «Hanan» «alto, arriba, grande», lo que refuerza la idea de conexión y equilibrio en la cosmovisión andina.

En resumen, en el arte andino, la composición y el simbolismo desempeñan un papel esencial, permitiendo la expresión de conceptos profundos y la representación de la cosmovisión de esta cultura en su relación con la naturaleza y el mundo espiritual.

La cosmovisión andina es una comprensión profunda y holística del mundo que se expresa a través de la cosmogonía y la cosmología.

28. ZADIR MILLA: *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, pp. 6-8.

- a) **Cosmogonía Andina:** Se refiere a la explicación de los orígenes y los poderes de las entidades naturales en la cultura andina. En este contexto, las creencias mágicas y religiosas juegan un papel esencial. Se basa en la idea de que lo mítico se puede entender a través de valores de correspondencia y relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido. En otras palabras, busca explicar el origen y la naturaleza de las fuerzas y seres que dan forma al universo a través de una visión en la que lo natural y lo divino están estrechamente relacionados.
- b) **Cosmología Andina:** Proporciona una base fundamental para la comprensión de la vida, la muerte y la relación entre los seres humanos y el cosmos. Es una organización del universo en tres niveles o planos interconectados:
- **Hanan Pacha:** Es el nivel de «tierra de arriba» y representa el mundo de lo divino y espiritual. En este nivel se encuentran los dioses, las fuerzas celestiales y los elementos espirituales que influyen en la vida y la realidad.
 - **Kay Pacha:** Este es el nivel del «tiempo presente» y representa el mundo terrenal en el que vivimos. Aquí se encuentran los seres humanos, los animales, las plantas y todo lo que experimentamos en nuestra vida cotidiana.
 - **Uku Pacha:** Es el nivel de la «tierra de abajo» o la «tierra de los ancestros». Representa el reino de los antepasados y los espíritus. En este nivel, las almas de los difuntos se comunican con el mundo de los vivos y desempeñan un papel importante en la vida espiritual de la cultura andina.

Estos tres niveles están interconectados y en constante transformación, lo que refleja la visión de un universo en el que todo está relacionado y en equilibrio.

PROPORCIONES ARMÓNICAS: TRAZADO ARMÓNICO BIPARTICIÓN Y TRIPARTICIÓN DEL ESPACIO

Las leyes compositivas de formación armónica del diseño andino se basan en trazos que conjugan los ortogonales y diagonales, mediante el desarrollo de la geometría proporcional se ordenan las particiones del espacio a partir de operaciones convencionales.

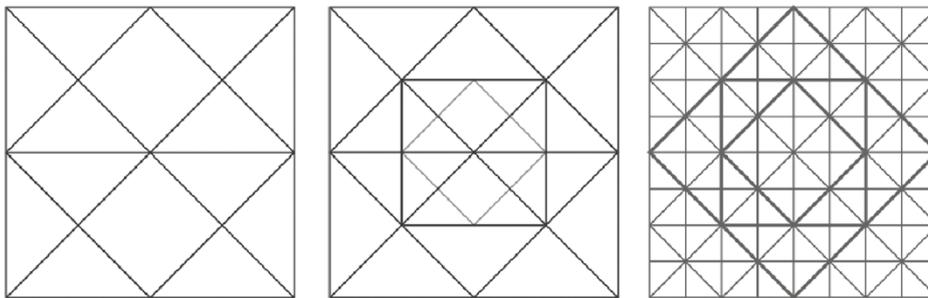
La ley de formación de bipartición armónica se basa en la alternancia de rombos y cuadrados que se interiorizan sucesivamente, y cuya proyección lineal forma la malla de construcción binaria, y la ley de tripartición armónica es el resultado

del juego de diagonales del cuadrado con las diagonales del rectángulo $\frac{1}{2}$, cuyos cruces permite ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivamente.²⁹

INTERPRETACIÓN SEMIÓTICA DEL ARTE PURUHÁ APLICADO EN CERÁMICAS

La cultura Puruhá se distinguió por su notable destreza en la elaboración de cerámica, la cual se destacaba por su diversidad de formas, funciones y decoraciones. Entre los tipos de cerámica que producían se encontraban botellas, barriloides con base plana de cuellos cortos y aberturas amplias, así como ollas trípodes, entre otras formas. Además, eran reconocidos por la elaboración de cántaros antropomorfos, que presentaban una técnica de pintura negativa y bandas rojas. Estos cántaros solían exhibir caras estilizadas en ambos lados, otorgándoles un carácter distintivo.

Sistema proporcional por bipartición



Sistema proporcional por tripartición

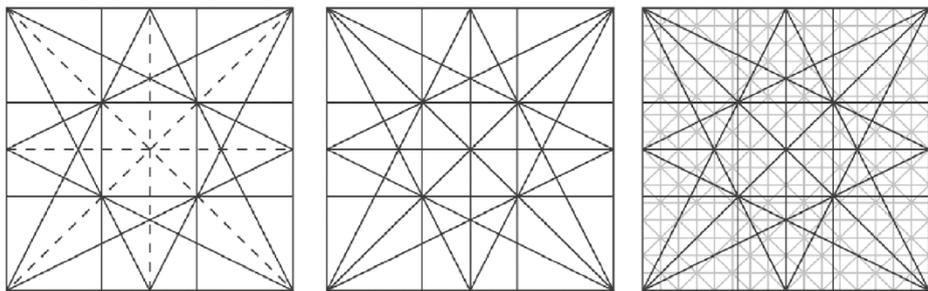


Fig. 2: Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Trazado armónico de la bipartición y tripartición del espacio, 2023. Zadir Milla: *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, 1990, p. 22

29. ZADIR MILLA: *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, p. 22.

Para almacenar la chicha, una bebida representativa en su cultura, los Puruháes empleaban una variedad de utensilios de barro: ollas de distintos tamaños y formas, así como platos y compoteras para la preparación y el consumo de alimentos.

Los alfareros Puruháes se destacaron por la simplicidad y la forma distintiva de sus creaciones cerámicas. Ejemplos notables incluyen vasijas antropomorfas con cuatro narices y ojos independientes, que forman rostros individuales. Un detalle intrigante es que, dependiendo del ángulo de observación, las narices pueden parecer orejas para el rostro siguiente, demostrando la creatividad y habilidad técnica de los artesanos.

Además de su maestría en la cerámica, los Puruháes también eran excelentes metalurgistas utilizando técnicas de repujado y calado en cobre y plata.³⁰ Creaban una variedad de adornos personales, como «prendedores tradicionales indígenas», «*tupus*», «cuchillos ceremoniales», «*tumis*», así como orejeras, narigueras, diademas, brazaletes, patenas y coronas. También fabricaban herramientas para el trabajo de la tierra, como puntas de proyectil y hachas, además de armas para la guerra como propulsores o lanzadardos. La presencia de muchos de estos objetos en cementerios sugiere que eran utilizados en rituales funerarios y ceremonias relacionadas con la muerte.³¹

En conjunto, estas habilidades artesanales y metalúrgicas destacan la riqueza cultural y la maestría técnica de la cultura Puruhá en la creación de objetos tanto funcionales como ceremoniales. La versatilidad tanto en la creación de cerámicas, como de objetos metálicos, resalta la importancia de la artesanía en la vida cotidiana y ceremonial de la cultura Puruhá, demostrando su habilidad para manipular diversos materiales y expresar su identidad cultural.

SEMIÓTICA DE LAS FORMAS. FACTOR SIMBÓLICO

El diseño de objetos Puruhá refleja códigos simbólicos que transmiten mensajes a través de formas específicas. Esta práctica se basa en una lógica de organización de procesos compositivos que se rige por el principio de dualidad; entendiéndose por dualidad a la «unión entre el hombre y la mujer».³²

La cultura Puruhá se destaca, como se había ya mencionado, por la creación de cerámicas y objetos metálicos, de los cuales, el primero fue objeto de estudio de esta investigación, la cual se basa con frecuencia en diseños

30. MARÍA ALVARADO Y ANA PÉREZ: *Diseño y desarrollo de cartillas informativas, culturales y turísticas enfocadas en la cultura Puruhá*, Ecuador: Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2019, p.34.

31. JOHNNY LEÓN: *La celebración del bautismo con los indígenas del Chimborazo*. Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana, 2014, p. 24.

32. HUGO BRUN: «Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino», *Revista Punto Cero*, 14-18, 2009, pp. 85-86.

antropomorfos. Las expresiones morfológicas de la cultura Puruhá están estrechamente ligadas a sus creencias culturales y espirituales.

La Fig. 3 ilustra la expresión gráfica junto con su interpretación.



Fig. 3. Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Interpretación semiótica de las formas utilizadas en algunos objetos Puruhá, 2023. Zadir Milla: *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, 1990, p. 22

Con relación al análisis técnico y semiótico de las formas en los objetos Puruhá, se han elaborado dos fichas que corresponden a cerámicas de los períodos Elen Pata y Guano. Estas fichas contienen fotografías de los objetos reales que reposan en el «Museo Arqueológico Paquita Jaramillo en la Ciudad de Riobamba», además de ilustraciones extraídas del libro de Jacinto Jijón titulado *Puruhá: Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Chimborazo y la República del Ecuador*.³³ Asimismo, se proporciona una descripción técnica detallada de los objetos cerámicos analizados, presentada en las tablas 1 y 2; y en las Fig.s 4 y 5 se muestra el análisis semiótico de las formas e ilustraciones presentes en las cerámicas.

FICHA TÉCNICA 1

Cántaro Antropomorfo



Dimensión 20 cm

Periodo	Elen Pata
Cronología	850d.C a 1350 d.C.
Técnica	Pintura sobre barro
Color	Ocre oscuro, con ilustraciones en color anaranjado y negro
Material	Cerámica
Técnica	Pulido

33. JACINTO JIJÓN: *Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Chimborazo y la República del Ecuador*, pp. 70-137.

FICHA TÉCNICA 1

Descripción	Es un cántaro antropomorfo de dos caras humanas simétricas relieve con decoración simétrica. Se ve la influencia de Tiahuanaco, ya que tiene una amplia decoración asociada a formas cuadradas, circulares, diagonales y espirales.
-------------	---

Tabla 1. Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Detalle técnico de las formas utilizadas en los objetos puruhá, *Cántaro Antropomorfo*, 2023

FICHA TÉCNICA 2

Cántaro Figurativo



Dimensión 20 cm

Periodo	Guano o San Sebastián
Cronología	760 d. C a 850 d. C
Técnica	Barro con un grueso enlucido rojo
Color	Ocre con brillo
Material	Cerámica
Técnica	Pulido
Descripción	Figura antropomorfa, conformada por dos esferoides (cabeza y cuerpo) y nariguera. Se aprecia representado en la parte inferior el órgano sexual tomado con una mano, mientras la otra sostiene un cuenco pequeño.

Tabla 2. Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Detalle técnico de las formas utilizadas en los objetos puruhá, *Cántaro Figurativo*, 2023

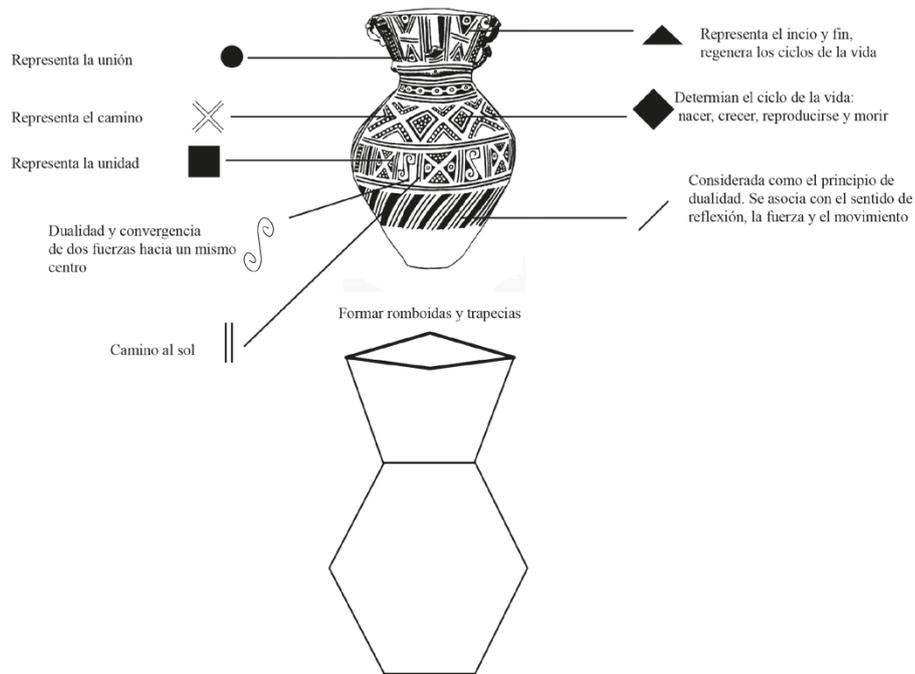


Fig. 4. Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Interpretación semiótica de las formas utilizadas en los objetos puruhá, *Cántaro Antropomorfo*, 2023

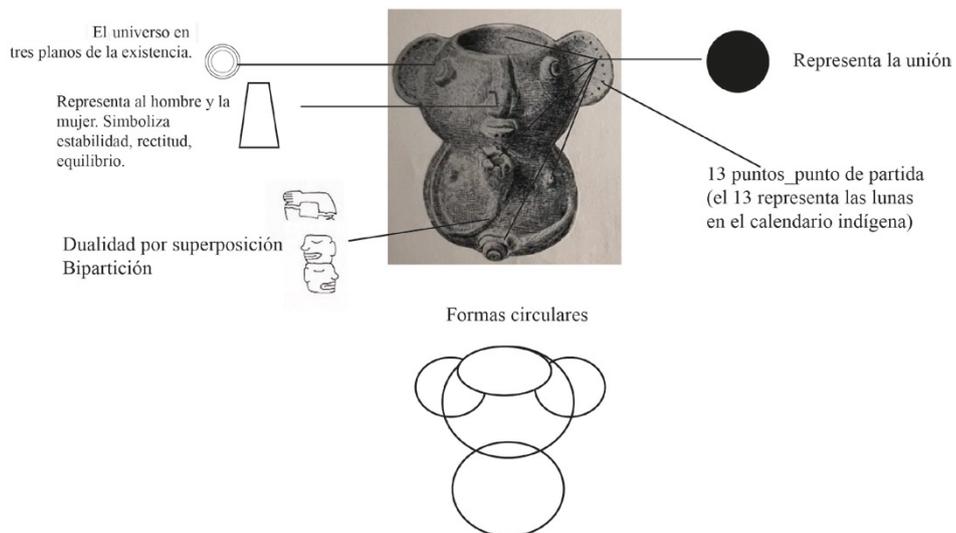


Fig. 5. Margarita Pomboza, Ciro Radicelli y Cristina Pomboza. Interpretación semiótica de las formas utilizadas en los objetos puruhá, *Cántaro Figurativo*, 2023

CONCLUSIÓN

La cerámica Puruhá, objeto de análisis semiótico en este estudio, revela una riqueza cultural y simbólica profunda en la cosmovisión de esta antigua Cultura Puruhá. A través de las formas geométricas y las ilustraciones presentes en estas cerámicas, los Puruháes transmitieron sus creencias, su profundo respeto por la naturaleza y su conexión espiritual con su entorno.

El análisis semiótico nos ha permitido descifrar los múltiples estratos de significado que se ocultan detrás de estas creaciones artísticas. Se revela una simbología arraigada en la naturaleza, la espiritualidad y la cosmología Puruhá. Cada forma y símbolo se convierte en un testimonio visual de la riqueza de dicha cultura.

La cerámica Puruhá no solo es un testimonio de su pasado, sino también un puente que nos conecta con su historia y su forma única de ver el mundo. A través de este análisis semiótico, podemos apreciar la profundidad de su pensamiento y su habilidad para comunicar su cosmovisión a través del arte cerámico. En última instancia, la cerámica Puruhá sigue siendo una ventana invaluable hacia la cultura y la espiritualidad de esta fascinante Cultura Andina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, MARÍA Y PÉREZ, ANA: *Diseño y desarrollo de cartillas informativas, culturales y turísticas enfocadas en la cultura Puruhá*, Ecuador: Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2019.
- ARRIETA, MODESTO: *Cacha raíz de la Nacionalidad Ecuatoriana*, Ecuador: Editorial Foderuma, 1984.
- AYALA, ENRIQUE: *Nueva Historia del Ecuador*, Ecuador: Editorial Ecuador, 1996.
- BOTERO, FERNANDO: *Chimborazo de los indios: Estudios antropológicos*, Ecuador: Editorial Abya Yala, 1990.
- HUGO BRUN: «Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino», *Revista Punto Cero*, 14-18, 2009.
- CANTÚ, ANA; AGUIRRE, ANA Y FERNÁNDEZ, ARIS. «Los desafíos del arte y la calidad de vida: Procesos de gestión pública desde una agenda gubernamental». *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*, 18-34, 2023.
- DESCOLA, PHILIPPE: *Las cosmologías indígenas de la Amazonía. Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, Perú: IXGA, 2004.
- FREIRE, CARLOS: *Origen de los Puruháes*, Ecuador: Editorial Freire, 2005.
- FLÓ, JUAN: «La definición del arte antes y después de su indefinibilidad». *Revista de filosofía DIÁNOIA*, 47-49, 2002.

- HARO, SILVIO: *Puruhá Nación Guerrera*, Ecuador: Editora Nacional, 1977.
- JIJÓN Y CAAMAÑO, JACINTO: «*Puruhá 1*», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 6, 1840.
- JIJÓN Y CAAMAÑO, JACINTO: *El Ecuador interandino*, Ecuador: Editorial Abya Yala, 1943.
- MAURICE, GODELIER: *Fetichismo y Religión en las Sociedades Primitivas*, España: Editorial Siglo XXI, 2000.
- LEÓN, JOHNNY: *La celebración del bautismo con los indígenas del Chimborazo*. Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana, 2014.
- MILLA, ZADIR: *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*, Perú: Editado por la Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra, 1990.
- NAULA, SANDRA Y GUARANGA, JOSÉ: *Análisis de la evolución de la cultura Puruhá en el imaginario social de la población de Colta, durante enero-junio 2017*, Ecuador: Universidad Nacional de Chimborazo, 2017.
- PÉREZ, AQUILES: *Los Puruhuayes I*, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970.
- SALVADOR, ALIZ: *La estética y la música*, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.
- VALLEJO, JOHANA: *Generación de Propuestas de Sistemas Modulares y Súper Modulares en base a la Iconografía de la Cultura Puruhá aplicables a Propuestas de Diseño*, Ecuador: Universidad Nacional de Chimborazo, 2018.
- WRIGHT, SUSAN: «La politización de la cultura», *Revista Anthropology Today*, 14-1, 1998.

LEGITIMISATION OF VIOLENCE AGAINST HERETICS IN 11TH AND 12TH-CENTURY CATHOLIC NARRATIVES

LEGITIMACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTRA LOS HEREJES EN LAS NARRATIVAS CATÓLICAS DE LOS SIGLOS XI Y XII

ALIAKSANDRA VALODZINA
University of Greifswald
<https://orcid.org/0000-0002-8970-9280>

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 27-47
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7991>
Recibido: 24/03/2024 Evaluado: 14/06/2024 Aprobado: 24/06/2024



ABSTRACT: The article explores 11th-12th-century anti-heretical polemics, aimed at justifying violence against heretics before it was legally sanctioned. Mediaeval authors argued that condemned heretics deliberately chose damnation, likening their actions to suicide, the gravest sin. The clergy viewed unrepentant heretics not as martyrs but as suicides, tainted with pride and vainglory. Ordeals and miracles were cited to affirm guilt, particularly in cases of burning the accused. Other fates did not demand any additional legitimisation. These narratives aimed to assert the righteousness of the Church and the inevitability of apostate retribution, helping to delineate the Church-heretic boundary and restore societal equilibrium.

Keywords: Heresy, religious polemic, legitimisation of violence, punishment of heretics, otherness

RESUMEN: El artículo explora las polémicas antiheréticas de los siglos XI y XII, destinadas a justificar la violencia contra los herejes antes de que estuviera legalmente sancionada. Los autores medievales argumentaban que los herejes condenados elegían deliberadamente la condenación, comparando sus acciones con el suicidio, el pecado más grave. El clero veía a los herejes impenitentes no como mártires, sino como suicidas, manchados de orgullo y vanagloria. Se citaban orda-lías y milagros para afirmar la culpabilidad, particularmente en casos de quema de los acusados. Otros destinos no requerían ninguna legiti-mación adicional. Estas narrativas tenían como objetivo afirmar la rectitud de la Iglesia y la inevitabilidad de la retribución de los após-tatas, ayudando a delinear la frontera entre la Iglesia y los herejes y a restaurar el equilibrio social.

Palabras claves: Herejía, polémica religiosa, legitimación de la violen-cia, castigo de los herejes, otredad

«Call for the clergy, assemble the people, that by the common deliberation of those who have the Spirit of God, a terrible sanction may be promulgated in your province, in so far as those who suffer from this pestilence should be afflict-ed with such grave notice, that the rest would be afraid of their punishment».¹

Michel Foucault shows that in public punishment in the modern era «the very excess of the violence exercised is one of the parts of its [justice’s] glory».² This excess, however, was no new invention: it is seen also in the executions of mediaeval heretics. The epigraph to this article, from a letter written sometime in the period 1192–6 by the theologian and diplomat Peter of Blois (c. 1130 – c. 1211) to Geoffrey Plantagenet, bishop of York, is an explicit statement that heretics should be punished with maximum severity to make their example terrifying for others. Peter also emphasised the role of the clergy in the process of war with heresy. One of the churchmen’s weapons was the religious polemic.

1. “Accite clerum, congregare populum, ut ex eorum communi deliberatione qui Spiritum Dei habent, terribilis constitution in vestra provincia promulgetur, quatenus tam gravi animadversione plectantur, qui hac peste laborant, ut ex eorum poena caeteri terreantur.” PL 207:341. I am thankful to the Facoltà Valdese di Teologia di Roma, and especially to the dean Prof. Lothar Vogel and library director Prof. Daniele Garrone for their hospitality and methodological advice. The writing of this article was supported by a Gerda Henkel Stiftung Fellowship at the New Europe College – Institute for Advanced Studies during the 2022/2023 academic year. Unless otherwise noted, all translations are those of the writer of this article. The writing of this article was supported by a Gerda Henkel Stiftung Fellowship at the New Europe College – Institute for Advanced Studies during the 2022/2023 academic year.

2. MICHEL FOUCAULT: *Surveiller et punir. Naissance de la Prison*, Paris: Gallimard, 1975, p. 38.

Studies of religious polemic have long sought to discover the truth about the heretical movements whose reality has been obscured by the extreme hostility of Catholic authors,³ a process which Pilar Jiménez Sanchez characterises as «systematic dedramatisation».⁴ The majority of studies from the second half of the 20th century do not even mention some «evidently mythical» elements of the accounts of heresy (for example, the participation of demons), trying to retell and analyse «only real facts». Anne Brenon contemptuously dismisses these accounts as «anecdotal and caricatural».⁵

Nevertheless, the very use of these elements is an important part of the image of a heretic which the authors of the sources presumably intended to create. One of several scholars who drew attention to the intentions of the polemicist was Giorgio Cracco; unfortunately, his deep analysis has a limited chronological scope: four heresies of the millennium described by Raoul Glaber (985–1047).⁶ In the last decade, the situation has changed towards researching polemic itself. Lucy Sackville has studied the most common patterns of the anti-heretical treatises in her large-scale book,⁷ refined and expanded by Emmanuel Bain,⁸ Reima Välimäki⁹ and others. These works concern mainly the great polemical treatises, starting with Alan of Lille (c. 1128 – 1202/03).

Dominique Iogna-Prat has demonstrated that the history of Western religious polemic begins with Peter the Venerable (c. 1092 –1156).¹⁰ Earlier authors also used techniques of religious polemics, though only sometimes openly and obviously. Uwe Brunn in his deep, wide, and very precise book on heretical narratives in the Rhineland shows the motives of the clergy in writing them.¹¹ This article is an attempt to take the next step and to ask

3. SITA STECKEL: “Verging on the Polemical. Towards an Interdisciplinary Approach to Medieval Religious Polemic.” *Medieval Worlds* 7, 2018, pp. 2–60, p. 9.

4. PILAR JIMÉNEZ SANCHEZ: «Aux commencements du catharisme: la communauté d’apôtres hérétiques» dénoncés par Evervin de Steinfeld en Rhénanie.» *Heresis* 35, 2001, pp. 17–44, p. 19.

5. ANNE BRENON: «Les hérésies de l’an mil. Nouvelles perspectives sur les origines du catharisme.» *Heresis* 24, 1995, pp. 21–36, p. 24.

6. GIORGIO CRACCO: “Riforma ed eresia in momenti della cultura europea tra X e XI secolo.” *Rivista di storia e letteratura religiosa* 7, 1971, pp. 411–477.

7. LUCY J. SACKVILLE: *Heresy and Heretics in the Thirteenth Century: The Textual Representations*, York: York Medieval Press, 2014.

8. EMMANUEL BAIN: «Aux sources du discours antihérétique ? Exégèse et hérésie au XIIe siècle.» *Aux marges de l’hérésie*, 53–83, 2018.

9. REIMA VÄLIMÄKI: “The Worst of All Heresies: Polemical Responses to Waldensianism ca. 1200 – 1400,” in Nicolas Faucher and Virpi Mäkinen (eds.): *Encountering Others, Understanding Ourselves in Medieval and Early Modern Thought*, Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2022, pp. 21–40.

10. DOMINIQUE IOGNA-PRAT: «L’argumentation défensive: de la polémique grégorienne au ‘Contra Petrobrusianos’ de Pierre le Vénérable (1140),» in Monique Zerner (ed.): *Inventer l’hérésie?: Discours polémiques et pouvoirs avant l’inquisition*, Nice: Centre d’Études Médiévales, Faculté des Lettres, Art et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1998, pp. 87–118.

11. UWE BRUNN: *Des contestataires aux cathares: discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l’inquisition*, Paris: Institut d’études augustiniennes, 2006.

not «what historical truth may be found in the midst of polemical lie?» but «what did the writers of polemic wish to convey to their readers».

The emphasis of investigation will be shifted from «what exactly happened with heretics» to «how it was justified by the clergy», because in the medieval mentality «everything that happens should have a cause».¹² Such methods are broadly applied in works on hagiography. These studies have made clear that it is the author who selects the protagonists and the extras of the drama he recounts, the witnesses to it, and its events, distinguishing the divine supernatural from the magical and diabolical.¹³ The lives of saints are recognised as the sources not only for their biographies but also for the mediaeval mentality in general. The stories about their complete opposites – heretics – may be treated in the same way.

Guy Lobrichon proposes that rather than seeking to understand a heretical narrative literally, it should instead be viewed as a coded text, the interpretation of which can be discovered within the realm of ideology. The keys to this text may be found through a metaphorical reading. Such a strategy is appropriate in light of both the exegetical rules and the pervasive propagandist techniques.¹⁴ Critical discourse analysis (CDA) is applicable to the task of decoding complex writings that are rife with metaphors and analogies. It is particularly useful for examining how social elites' methods for protecting their power and perpetuating social injustice relate to issues of power and inequality.¹⁵ CDA enables the exposure of metaphorically disguised types of abuse and dominance.

The High Middle Ages was the time when anti-heretical discourse was formulated. It was also a period in which Catholic dogmas were not yet firmly rooted among the clergy, still less among the laity. Clerics looked for ways to devalue heretics and justify the use of violence against them. They managed to concentrate upon heretics a catalogue of accusations of the great crimes and sins, such as suicide, treachery, devil worship, and the vainglory of pretending to be the true martyrs, obviously unacceptable behaviour leading heretics to a violent death. The process of accepting the killing of the heretics by burning their bodies alive was deeply analysed in the book by Michael D. Barbezat.¹⁶ He writes about his methodology:

12. PAUL R. HYAMS: "Trial by Ordeal: The Key to Proof in the Early Common Law," in *Essays in Honor of Samuel E. Thorne* (1981), 97.

13. SOFIA BOESCH GAJANO: *Un'agiografia per la Storia*, Roma: Viella, 2020, p. 220.

14. GUY LOBRICHON: "The Chiaroscuro of Heresy: Early Eleventh-Century Aquitaine as Seen from Auxerre," in Thomas Head and Richard Landes (eds.): *The Peace of God: Social Violence and Religious Response in France around the Year 1000*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992, pp. 80–103, p. 86.

15. TEUN A. VAN DIJK: "Principles of Critical Discourse Analysis." *Discourse&Society* 4 (2), 1993, pp. 249–283, p. 252.

16. MICHAEL D. BARBEZAT: *Burning Bodies: Communities, Eschatology, and the Punishment of Heresy in the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press, 2018.

«I have approached the sources in the way that I have in order to better understand the complex of ideas that justified the persecutors' point of view. To realize this goal, I have taken seriously many of their claims that I do not regard as historical fact. To me, tales of demonic inspiration, orgiastic nocturnal rituals, and ceremonial cannibalism are obviously fallacious, but these shocking practices served as part of a unified complex of ideas for the medieval authors who attributed them to religious dissidents. For this reason, I have maintained their pairing with these dissidents' supposed theological positions, analyzing them together as parts of one whole. Even if the integument of medieval authors' topoi of the heretic could be penetrated to reveal the lived reality of religious dissent, these topoi themselves would remain important artifacts of the past that should not be discarded».¹⁷

The same methodological approach is employed in this paper.

For this article, 37 narratives about 44 heretical cases were analysed. The narratives were written from the 1020s through the 1220s by Catholic clerics (primarily monks) from France, the Holy Roman Empire, Italy, and England. Descriptions of the heresies and anti-heretical trials were included not only in anti-heretical treatises and sermons but also in different annals and chronicles, deeds and historical writings, proceedings of synods, and private letters. Some sources include more than one heretical issue. A famous *The Five Books of the Histories*¹⁸ by Raoul Glaber contains the description of heretical cases (two of them, the earliest, are mentioned only there). The burning of heretics in Orleans was described in five different sources.¹⁹ Some stories are very long (historical books or sermons), and sometimes there is only a single sentence (annals and chronicles). Brief references, which contain only rewritten data without new additional details are excluded from the analyses.

The chronological scope of the paper is the 11th and 12th centuries. This was a time of flowering of comparatively small and unconnected heterodox movements in the territory under the jurisdiction of the Roman Catholic Church. Before the millennium, there were only a couple of mentions of charismatic heterodox preachers (Adalbert of Soissons, Miget of Spain, Theuda of Mainz), who were condemned by local Church authorities, without any serious consequences for them or their followers.²⁰ The upper

17. *Ibidem*, p. 9.

18. RAOUL GLABER: *Les cinq livres de ses histoires: 900–1044*, Paris: Alphonse Picard et Fils, 1886, Liber II Cap. XI, XII; Lib. III Cap. VIII; Lib. IV Cap. II.

19. ADÉMAR DE CHABANNES: *Chronique*, Jules Chavanon (ed.), Paris: A. Picard, 1897, III:59; Glaber, *Les cinq livres de ses histoires*: Liber III, Cap. VIII; BENJAMIN EDME CHARLE GUÉRARD (ed.): *Cartulaire de l'Abbaye de Saint-Père de Chartres*, Paris: Crapelet, 1840, p. 108–15; André de Fleury: *Vie de Gauzlin, Abbé de Fleury. Vita Gauzlini Abbatiss Floriacensis Monasterii*, Paris: Éditions du Centre Nation, 1968, pp. 96–103; *Ibidem*, pp. 180–183.

20. For more details, see JEFFREY BURTON RUSSELL: *Dissent and Reform in the Early Middle Ages*, 1st ed., University of California Press, 1965, pp. 10–13, 102–108.

range marked by the papal bull *Vergentis in senium* (March 25, 1199),²¹ which officially proclaimed heresy *lèse-majesté* and treason against God, and urged that accused heretics, like traitors, be passed for punishment from ecclesiastical to secular powers.

The majority of the known anti-heretical cases (in the period analysed in this research) ended with the death of the accused (see Figure 1). The mode of death could vary: one died at the hand of a licentious cleric, one committed suicide, one was lynched by a zealous crowd, one was burned. However, at the time, there were no laws according to which the church could use violence against heretics. Robert Ian Moore, briefly retelling the story of the legalisation of violence against heretics has written that prelates often had some doubts about what should be done with dissidents.²² Raoul Manselli explores the participation of the crowd in the fate of heretics: several of them were lynched (burned) not by official authorities, secular or Church, but by zealous people. If the clergy had some doubts about the doom of the heretics, the mob did not hesitate: if a bishop delayed when guilt was proven – heretics were burned immediately.²³ Bernard of Clairvaux openly applauded this zeal; his opinion «leaves the door to the violence at least ajar».²⁴ Malcolm Lambert sees in these lynchings a social protest of the people against their new passive role in the tripartite structure of society.²⁵ Even if his hypothesis is correct, it is highly doubtful that this social protest was conscious.

All the persecutions of the heretics in the 11th and 12th centuries took place outside the scope of the law: only the imperial laws of Friedrich II (1194–1250) officially prescribed their burning alive (for relapsed or unrepentant heretics).²⁶ Until such violence was officially legalised, the authors had one more goal: to show the audience that the death of heretics was right and approved by God.

«Quite often, vocabulary referring to intellectual engagement as warfare or battle actually pursued an irenic strategy, stressing the polemicist's aversion to violence and ascribing illegitimate violence to the opponent. As mentioned in the discussion of categorization, the issues of moral deficiency, but also of intellectual deficiency or physical deformity played a role».²⁷

21. PL 214:537–539.

22. ROBERT IAN MOORE: *The Origins of European Dissent*, Oxford: Blackwell, 1985, pp. 252–256.

23. RAOUL MANSELLI: *Studi sulle eresie del secolo XII*, Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1975, pp. 20–26.

24. BEVERLY MAYNE KIENZLE: "Tending the Lord's Vineyard: Cistercians, Rhetoric and Heresy, 1143–1229. 1: Bernard of Clairvaux, the 1143 Sermons and the 1145 Preaching Mission." *Heresis* 25, 1995, pp. 29–61, p. 44.

25. MALCOLM DAVID LAMBERT: *Medieval Heresy: Popular Movements from the Gregorian Reform to the Reformation*, 3rd ed. Oxford, UK ; Malden, MA: B.H. Blackwell Ltd., 2002, p. 33.

26. RAOUL MANSELLI: *L'eresia del male*, Napoli: Morano, 1980, p. 148 n. 3.

27. STECKEL: "Verging on the polemical," p. 15.

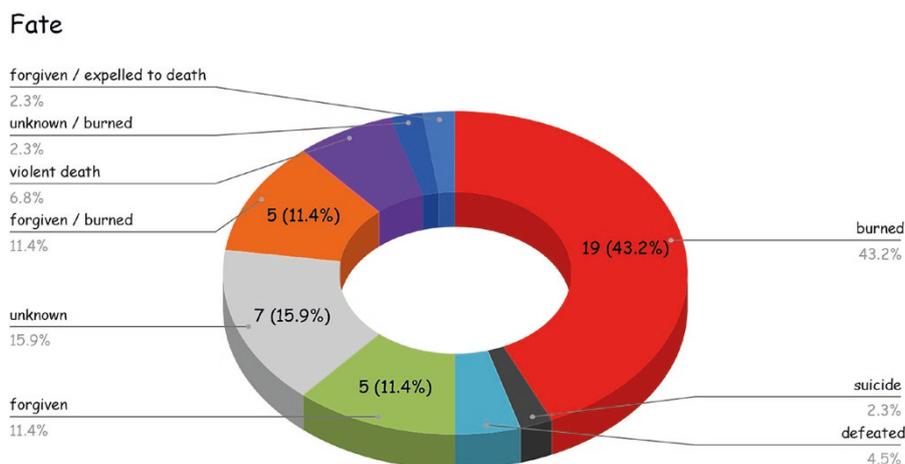


Figure 1

Despite the absence of legal grounds, the process of moral legitimation of the burning of heretics alive was presented in the sources from the first proven case of burning in Orleans in 1022. «They were ordered by the above-said king to be handed over to the fire *in order to be received by the everlasting fires*». This means, as was explicitly demonstrated by Barbezat, that the punishment in this world mirrors the eternal Hell fire in the Other. «It prefigures their ultimate punishment both immediately after death and for eternity in the company of the rest of the damned in Hell».²⁸ This was the opinion of the clerical authors almost two centuries before the official papal approval. Accordingly, the author’s task was to demonstrate that the condemned heretics chose the path to hell by themselves, and a stake in this life sanctioned by the Roman Catholic Church was only the response to the heretical desire for endless flames.

The decision-making process of the episcopal courts of the period is unknown. Mediaevalists know only the result (and not always this). They do, however, also have the opinion of the authors of anti-heretical polemics. It is safe to presume that authors tried to shift the responsibility for death to the heretics themselves. For this purpose, different strategies were used. They will be studied individually, below.

Not only the very fact of the death was important. The mode of dying has the same or an even greater significance. For heretics, the most terrifying one was most often chosen. The goal was stated at the beginning of the paper: to terrify. An illustration of this fact is the perception of the stories

28. Studied by BARBEZAT: *Burning bodies*, p. 75.

of heresiarchs Vilgard and Leutard by an 18th-century Catholic canon.²⁹ He writes that the followers of the former were «cut to pieces» (which certainly sounds more intimidating than just being «thrown down by the sword» as in the source). Moreover, he, unlike many scholars, does not omit intimate details about the penetration of bees into the body of Leutard (signifying that these bees were not messengers of God but of Devil).

The most common mode was death by burning. Before the 11th century, it was used mostly against crimes «against nature», such as witchcraft and cannibalism, or *lèse-majesté*.³⁰ «The obvious way to explain why burning was the most appropriate punishment is with reference to Roman law in which there was growing interest in the eleventh century. ... Far from regularising the crime of heresy, burning exoticised it».³¹ Apart from the fact that it is a very painful death, this was the worst variant for every Christian because it ruined the possibility of the resurrection after the Last Judgement.

SUICIDE

Suicide had the same consequences – a person who committed it lost the last chance for salvation. Étienne Delaruelle shows that the question of salvation was the central subject in the 11th and 12th-century texts.³² Every sin, even a mortal one, could be forgiven through penitence, except for suicide. That of Judas is exemplary, as all the commentators of Matt. 27:3 agree on his case: if the traitor Judas had not killed himself, he could have benefited from the remission of his sins. With his suicide, he definitively deprived himself of salvation.³³ It means that every time an author placed the responsibility for death on a heretic himself, he blamed him for suicide and condemned him to eternal damnation. Among the analysed cases, there are two persons who committed directly named explicit active suicide: Leutard, who jumped into the well,³⁴ and a young girl who escaped from the hands of those who tried

29. DOMENICO BERNINI and GIUSEPPE LANCISI: *Istoria di tutte leresie*, Vol. 3, Venezia: Mainardi, 1728, pp. 345–346.

30. MANSELLI: *Studi sulle eresie del secolo XII*, pp. 24–25.

31. MAJA ANGELOVSKA-PANOVA and ANDREW P. ROACH: «Punishment of Heretics: Comparisons and Contrasts between Western and Eastern Christianity in the Middle Ages.» *Journal of History* XLVII (1), 2012, pp. 145–170, pp. 156–157.

32. ETIENNE DELARUELLE: «Les ermites et la spiritualité populaire,» in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII: Atti della seconda Settimana internazionale di studio, Mendola, 30 Agosto–6 Settembre 1962*, Milano: Società Editrice Vita e Pensiero, 1965, pp. 212–241, p. 219.

33. UWE BRUNN: «Suicide, martyre et hérésie – la mort volontaire dans les textes ecclésiastiques de l'Antiquité chrétienne et du Moyen Âge.» In *Le Suicide. de l'Antiquité au XXIe siècle*, 2022. https://www.academia.edu/88758483/Suicide_Martyre_Heresie_la_mort_volontaire_dans_les_textes_eccl%C3%A9siastiques_de_l'Antiquit%C3%A9_chr%C3%A9tienne_et_du_Moyen_%C3%82ge, p. 21.

34. GLABER: *Les cinq livres de ses histoires*, Liber II, Cap. XI.

to hold her and threw herself into the fire.³⁵ In addition, in the Middle Ages, some other behaviour (false martyrdom or denying of proper penitence) could be regarded as suicide.

Giorgio Cracco proposes another reason for Leutard's suicide, which could not be omitted. He claims that Leutard saw himself (in the eyes of Raoul Glaber) as the unique lord of God's revelation. His defeat in the eyes of his believers meant the defeat of God's truth, which was insupportable.³⁶ It adds to Leutard's guilt the sin of vainglory.

DIABOLICAL INSPIRATION

The earliest authors of anti-heretical polemic in Western Europe explained the terrible choice of heretics to separate themselves from divine salvation by diabolical instigation. Different authors described the seduction of the clerics from Orleans in 1022 variously: Paul, a monk of a Benedictine monastery of Saint-Père de Chartres, fifty years after the event itself mentioned night gatherings, where a demon came in the guise of a little beast.³⁷ Adémar of Chabannes claims that the peasant-heresiarch, who «deceived the churchmen, had with him ashes of dead³⁸ children, which functioned as a magic powder: everybody who consumed them with food or drink became a heretic and could not resist the heresiarch».³⁹ Raoul Glaber blamed a woman: she was «full of devil» and «seduced whomever she wanted», including these clerics.⁴⁰

The practice of the convergence of the images of heresiarchs with that of magicians and ministers of the Antichrist was developed in the Cistercian text from Troyes. There is the heresiarch/magician/slave of the Antichrist who enticed naive believers with fake rich delicious food. In reality, this food was the excrement and urine of beasts and human beings. Those who ate it could no longer leave this heresy.⁴¹ Heretics are not presented here as independent actors, only as messengers of the Antichrist and their victims.

35. MGH SS XVII:778.

36. CRACCO: "Riforma ed eresia in momenti della cultura europea tra X e XI secolo", p. 463.

37. GUÉRARD (ed.): *Cartulaire de l'Abbaye de Saint-Père de Chartres*, p. 112.

38. Dead as a complete opposite to eternal alive Christ.

39. In his later sermon, Adémar wrote about many heresiarchs, who had such a powder made from bones of dead men (no mentions of children), which they deceit under the guise of medicine to naive peasants; and nobody could resist to it. DANIEL F. CALLAHAN: "Heresy and the Antichrist in the Writings of Ademar of Chabannes," in Michael Frassetto and John Hosler (eds.): *Where Heaven and Earth Meet: Essays on Medieval Europe in Honor of Daniel F. Callahan*, Leiden: Brill, 2014, pp. 178–226, p. 226.

40. GLABER: *Les cinq livres de ses histoires*: Liber III, Cap. VIII:26, 31.

41. OLIVIER LEGENDRE: «L'hérésie vue de Clairvaux. Témoignage inédit d'un recueil cistercien d'exempla sur les mouvements hérétiques de la fin du XIIe siècle.» *Heresis* 33, 2000, pp. 69–78, pp. 70–72.

A division between a clerical core and a wider circle of lay believers, typical of such popular religious movements as the Waldenses and the Cathars, will appear later. In this context, it is important that the responsibility of the clerical core in the eyes of inquisitors was much greater than that of the common followers. There is the same situation here: the aforementioned Leutard, Vilgard (deceived by demons in the images of ancient poets)⁴² and Orleans' clerics were followers of demons and their messengers (even if they had their own followers): the peasant with magic powder and a diabolical woman. Former ones were guilty of being so weak as to follow the Devil.

FALSE MARTYRS

In the 12th century, responsibility began to return to the heretics. Glaber, who wrote his account of the heresy in *Monsfortis*, highlighted the description of the devil's army.⁴³ Landulf Senior (c. 1050 – c. 1110) did not mention in his Chronicle any diabolical forces.⁴⁴ These heretics were depicted as false martyrs. «The Church reserves the monopoly on martyrdom while relegating suicide to the devil, to heretics. Any voluntary death accomplished outside the Catholic Church therefore becomes a homicide accomplished in diabolical fury».⁴⁵ Beginning with Saint Augustine of Hippo (345–430), the most influential of the Fathers of the Church for anti-heretical doctrine, false martyrs were the same as suicides, but with the additional sins of pride and vainglory.

At the same time, for heretics themselves, martyrdom was a part of the general appeal to the «golden age», to the primitive Church. The central idea of all the heresies in the Middle Ages was the return to the origins, to the primitive Church.⁴⁶ Every innovation was regarded as a bad thing, and a good innovation should be represented as a return to the sources. This was an aim of the heretics: to restore the pure Church of Christ, in which they were not «as Apostles» but the Apostles themselves.⁴⁷

The same desire not to die his own death, but to be tortured and killed, is mentioned in the letter of a certain monk Heribert.⁴⁸ The precise origin and

42. GLABER: *Les cinq livres de ses histoires*: Liber II, Cap. XII.

43. *Ibidem*, Liber IV, Cap. II.

44. MGH SS VIII:66.

45. BRUNN: «Suicide, martyre et heresie», p. 7.

46. GIOACCHINO VOLPE: *Eretici e moti ereticali dal XI al XIV secolo nei loro motivi e riferimenti sociali*, Milano: Il Rinascimento, 1907, p. 35.

47. ANNE BRENON: *Le choix hérétique: dissidence chrétienne dans l'Europe médiévale*, Cahors: La Louve, 2006, p. 51, 56.

48. GUY LOBRICHON: «Le clair-obscur de l'hérésie au début du XIe siècle en Aquitaine. Une lettre d'Auxerre.» *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 14 (3), 1987, pp. 423–444, p. 442.

dates of this source are unknown, but its wide dispersion allows fixing an actuality of such an idea among clerics.

In the second half of the 12th century, the willingness of those martyred by painful death was changed to courageous acceptance of painful death. Burning clerics from Orleans in 1022 screamed in flames in an attempt to escape.⁴⁹ The citizens of *Monsfortis* around 1034 hid their faces in their hands.⁵⁰ The behaviour of heretics burned in Cologne in 1143⁵¹ and in Reims in 1176⁵² was the opposite: they stepped into a fire with great joy and burned without any complaint. In the 13th and 14th centuries, this became typical for Cathars, but its roots lie in the 12th. In the eyes of the clergy, the heretics become more impertinent in their perfidy.

REJECTION OF PENITENCE

As in the example of Judas, mentioned above, every sinner, even the most miserable, has a chance for salvation through penitence. Every person could be saved by sincere penitence, and precisely the rejection of it guides one to eternal damnation.

Authors emphasised that heretics, who fully rejected their errors, were forgiven and rejoined the Catholic Church. Fully forgiven were those miserably accused in Arras;⁵³ bishop Wazo of Liège asked his colleague Roger of Chalons-sur-Marne to forgive the heretics in his diocese;⁵⁴ and the accused in Liège were protected by the clerics from being stoned while waiting for a papal decision.⁵⁵ All these cases are relatively early. Later, penitent heretics were expected to receive God's approval by ordeal before forgiveness (see below).

There were cases of division within a heretical movement: some of the heretics agreed to be penitent and set free, and others refused and were burned («forgiven/burned» on the Figure 1). The most common was in which heretics totally «persist[ed] in their mistakes» and were burned. As it

49. GLABER: *Les cinq livres de ses histoires*: Liber III, Cap. VIII:31.

50. MGH SS VIII:66.

51. PL 186:677.

52. RADULPHUS DE COGGESHALL: *Chronicon Anglicanum, De expugnatione Terrae Sanctae libellus. Thomas Agnellus de morte et sepultura Henrici Regis Angliae Junioris. Gesta Fulconis Filii Warini. Excerpta ex otii Imperialibus Gervasii Tileburiensis. Ex Codicibus Manuscriptis*, Joseph Stevenson (ed.), London: Longman, 187, p. 123.

53. PL 142:1312.

54. MGS SS VII:226–7.

55. EDMOND MARTÈNE and URSIN DURAND: *Veterum scriptorum et monumentorum historico-rum, dogmaticorum, moralium; amplissima collectio*, Vol. I, Parisiis: Apud Montalant, ad Ripam PP. Augustinianorum, propè Pontem S. Michaelis, 1724, col. 776–778.

was explained by the 13th-century author, «those, who do not want to have a fire of charity, now have one of the burning».⁵⁶

This rejection, in the eyes of the Catholic clergy, made heretics false martyrs, and, therefore, suicides, as discussed above. They were guilty not only in erroneous doctrine but also in suicide, vainglory, and pride.

GOD'S APPROVAL

From 1077 to 1223, God could officially participate in an anti-heretical trial through the ordeal⁵⁷. Some scholars see an ordeal in the early cases, for example, Moore claims a trial in Arras in 1025 could be a form of an ordeal.⁵⁸ Samuel Sospetti assumes the burning alive in Orleans in 1022 was an ordeal rather than a real condemnation to the stake inflicted by the king because the condemned clerics pretended to escape unhurt from fire.⁵⁹ However, these examples contain only traces of ordeal rather than the whole procedure. The destiny of the accused did not depend on the trial's result while the ordeal determined the fate of the defendants.

Any medieval court proceeding was heralded by an oath of innocence taken by both parties, which was considered a kind of ordeal in itself: it was believed that God would not allow a guilty person to swear a false oath⁶⁰ or punish for it.⁶¹

Normally the ordeal was preceded by three days of preparation: fasting, praying, a blessing of ordeal arms, and Holy Communion. «Apart from being a preparation for the trial, the reception of communion served in itself as a means of proving the accusation false and thus became itself the «ordeal» or replaced the oath of purification». The anger of God himself should «direct against the guilty communicant if he dared to receive communion as if he were innocent».⁶² This ritual is supposed to have its roots in the Gospels (Matthew 26:23), where Jesus Christ himself revealed Judas by bread during

56. ANTONIO BRUSA: "Eretici in Italia meridionale dall'età normanna all'età angioina." *Quaderni medievali* 1 (June), 1976, pp. 45–61, p. 55.

57. The very concepts of ordeal and judgment (*iudicium*) were interconnected. In Medieval France, the word *iudicium* could be used to mean "ordeal." ROBERT JACOB: *La Grâce des juges: L'institution judiciaire et le sacré en Occident* (Paris: PUF, 2014), 202.

58. MOORE: *The origins of European dissent*, p. 259.

59. SAMUEL SOSPETTI: "Il rogo degli eretici nel medioevo." Dissertation, Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2013, p. 113.

60. HYAMS, "Trial by Ordeal: The Key to Proof in the Early Common Law," 92.

61. ROBERT JACOB: «Le jugement de Dieu et la fonction de juger dans l'histoire européenne,» *Archives de Philosophie du Droit* 39 (1994): 91.

62. GODEFRIDUS J. C. SNOEK: *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual Interaction*, BRILL, 1995, pp. 148–150.

the Last Supper.⁶³ Here there are direct connotations: both the sin of Judas and the sin of a heretic are the betrayal of Christ and his Holy Church, the betrayal of God.

Thus, it is safe to cite the offer of Eucharist to Ramhird⁶⁴ as «an ordeal by the body of Christ» and then his burning by a crowd. He refused to accept the Eucharist from the hands of sinful priests (the ordeal did not happen – God’s opinion was left unknown) and was lynched (burned) by a crowd. Nevertheless, from him were left not only ashes (as after heretics from Orleans or *Monsfortis*, for example) but bones too. It means that he passed the ordeal by fire because the fire should consume the whole body of heretics.⁶⁵ It is indicative that the Pope also condemned his burning⁶⁶ (unfortunately, too late for him).

During the period under discussion, the ordeal by Eucharist can be seen only one more time, with the same indefinite result: ex-cleric Dominic William successfully accepted the Eucharist, but after returning home, he fell back into fornication and died «an unworthy death».⁶⁷ Any unnatural death was regarded as a bad sign in the Middle Ages, but it was still better than burning alive.

Regardless of the spiritual correlation between the sin of heresy and the Eucharist, it did not become a common method to test heretics. Most likely the reason was in the relative easiness of successful passing of this ordeal when the Church needed more effective tools in the battle with such a dangerous enemy as heresy. The second reason could be in using the ordeal in its more cruel form as a punishment itself.⁶⁸

Much more precise results were given by ordeal by water or fire. However, for every God decision could exist a human’s way out: in the 13th-century manuscript 872 of the Toulouse Municipal Library there are different medical receipts, including how to false the results of the ordeal by hot iron and boiling water.⁶⁹ According to the Robert Jacob, ordeal by water should not pose great difficulties to a good swimmer.⁷⁰ Perhaps it was the apparent ease

63. ANDREA MARASCHI and FRANCESCA TASCA: «Aux limites de l’hérésie et de la magie. L’ordalie du pain et du fromage.» *Food and History* 16 (1), 2018, pp. 49–67, p. 58.

64. MGH SS VII:540.

65. TOMAS HEAD: “Saints, Heretics and Fire: Finding Meaning through the Ordeal,” in Sharon Farmer and Barbara H. Rosenwein (eds.): *Monks & Nuns, Saints & Outcasts: Religion in Medieval Society: Essays in Honor of Lester K. Little*, Ithaca, NY: Cornell University, 2000, pp. 220–38, pp. 234–325.

66. RUSSELL, *Dissent and Reform in the Early Middle Ages*, pp. 43–44.

67. MGH SS VIII:193–194.

68. HYAMS, “Trial by Ordeal: The Key to Proof in the Early Common Law,” 100.

69. JEAN DUVERNOY: “La procédure de repression de l’herésie en Occident au Moyen Âge.” *Heresis. Revue d’hésiologie médiévale. [Centre d’études cathares. Carcassonne]* 6, 1986, pp. 45–54, p. 52.

70. JACOB: «Le jugement de Dieu et la formation de la fonction de juger dans l’histoire européenne,» 97–98.

that made such an impression on the crowd: an enraged mob lynched the heretics in Soissons who failed the water ordeal.⁷¹

The first and obligatory condition of the ordeal was full penitence of an accused or his full rejection of the accusation. The ordeal was used to prove the sincerity of this penitence (in the 12th century, in opposition to the 11th, penitence alone appears not to be enough) and in situations where an accused claimed his innocence when witnesses claimed his guilt. Robert Bartlett summarises it as «when the other ways of discovering the truth were not available».⁷²

God also could show his approval (or better to say the authors show that God agrees with the Catholic Church) through natural phenomena. He created the conditions for wise old Hildebert, bishop of Le Mans, to enter his rebellious city, which supported the heretic Henry, by a great conflagration.⁷³ When a stake had been prepared for Cathars near Cologne, «in the city there was the strongest rain ... [but] not a single drop of that strong rain fell where they were burning».⁷⁴

All these examples of ordeal by water or fire pursue the aim of showing that the Church court is always right: there are no cases when an innocent was killed. In the case of Ramhird, there is a possibility of additional political interest to describe the bishop in a negative light, because, during the Investiture Controversy he supported not the Pope, but the German Emperor.⁷⁵ However, he was not burned by the clergy, but lynched by a mob, which only proved the infallibility of the Catholic Church and the necessity of leaving the final decision under its control.

EXCEPTIONS

Thus, all the known violent deaths of the heretics of the 11th and 12th centuries as described by the Catholic clergy had one or several of the following features: suicide, the vainglory of a false martyr, rejection of penitence, demonic inspiration, or divine approval.

71. PL 156:951-953.

72. ROBERT BARTLETT: *Trial by Fire and Water: The Medieval Judicial Ordeal*, Oxford: Clarendon Press, 1986, p. 26.

73. GUSTAVE BUSSON, AMBROISE LEDRU ET EUGÈNE VALLÉE (eds.): *Actus Pontificum Cenomannis in Urbe Degenium*, Le Mans: La Société des Archives Historiques, 1901, p. 413.

74. MGH SS rer. Germ. XVIII:114. There is only one reference to this miracle, while the four descriptions remain silent about it. See CAESARII HEISTERBACENSIS: *Dialogus Miraculorum*, Coloniae Agrippinae: in aedibus Wissenschafts antiquariat und Verlagshandlung Creutzer g. m. b. h., 1851, V:XIX; MGH Rer. Germ. XVIII:114; MGH SS XIII:286; PL 195:13-18.

75. RUSSELL, *Dissent and Reform in the Early Middle Ages*, pp. 43-44.

There are four exceptions, two of which could be regarded as confirmation of the rule.

In 1051/1052 in Goslar, certain heretics were hanged by order of the Holy Roman Emperor.⁷⁶ In 1124 in Antwerp, a Nicolaite (?) priest killed heresiarch Tanchelm by a blow to the head.⁷⁷

The only «crime» of the heretics from Goslar was their refusal to kill the chicken.⁷⁸ Tanchelm was a well-known Donatist, blasphemer, and rebel against the Church's orders.⁷⁹ Hanging was a common penalty for a variety of crimes, and murders took place quite often too. In addition, there are no data about their contacts with Devil or suicidal attempts to become martyrs. They did not participate in the ordeals or refuse penitence. Evidently, in the eyes of the Catholic clergy they were worthy of dying, but not by so awful a death as burning alive or suicide.

Impenitent heretics in England, haters of the Eucharist, baptism, and marriage, were judged in Oxford near 1166.⁸⁰ By the order of the king, they were expelled from the city fully naked during the winter, their houses were burned, and all the other people were prohibited from helping them. Obviously, they were condemned to a painful death. However, they were not burned alive. The idea of burning heretics had existed on the continent for more than a century, but it was not used in England. There are several possible reasons. First, according to English chronicler Roger of Howden (died 1202), in 1178 King Henry II (1154–89) generally forbade the burning of heretics in his lands.⁸¹ Second, exile and exclusion were «a constant and fundamental part of social interaction» in England at the time.⁸² «Like all public ceremonies, public executions were based not only upon a set of shared perceptions, but also upon a set of known symbols, altered only with great difficulty».⁸³ A third possible explanation could be found in the secular character of the court, which was not so insistent on burning.

There are three cases where the secular lord gave the final sentence: Orleans in 1022, Goslar in 1051, and Oxford in 1163. In Orleans, the accused died at the stake, but there it had a more political significance of demonstrating

76. MGH SS V:130.

77. MGH SS VI:449.

78. MGH SS VII:228.

79. PAUL FRÉDÉRICQ: *Corpus documentorum inquisitionis haereticae pravitatis neerlandicae: Verzameling van stukken betreffende de pauselijke en bisschoppelijke inquisitie in de Nederlanden*, Vol. 1. Gent: J. Vuylsteke, 1889, p. 16–17.

80. RICHARD HOWLETT (ed.): *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, London: Longman & co., 1884, pp. 131–134.

81. ANDREW LARSEN: «Y a-t-il eu des cathares en Angleterre?» *Heresis* 42–43, 2005, pp. 11–32, p. 17.

82. MELISSA SARTORE: *Outlawry, Governance, and Law in Medieval England*, New York: Peter Lang, 2013, p. 76.

83. ESTHER COHEN: *The Crossroads of Justice Law and Culture in Late Medieval France*, Leiden: Brill, 1993, p. 24.

that the new Capetian dynasty took seriously the duty of the defenders of the Christian faith⁸⁴ or was a result of the political struggle between a French king and a count of Blois.⁸⁵ It could be noted that punishment by burning returned to the Latin West after the break in the 10th century against the backdrop of political rebellions.⁸⁶ The additional political background determined the particular severity of the punishment.

A separate case is the burning of Peter of Bruys, described by Peter the Venerable: «Ardent believers took revenge by burning him on the pyre lit by them from the Lord's crosses, after [which] the wicked person [passed] from the natural fire into the eternal fire».⁸⁷ Here, there is a burning without «the necessary» conditions. A possible explanation could be found in the general rhetoric of this «first polemical treatise». Peter the Venerable praised convincing heretics by word but also ordered acting «if necessary, by force of armed civilians».⁸⁸ In his opinion, Peter of Bruys' behaviour was outrageous enough to be condemned by God, and a zealous crowd took the role of the divine arm.

The last and maybe the most crucial goal of anti-heretical stories was to show that revenge is inevitable. Every heretic is an enemy of God and the Roman Catholic Church (the same in the eyes of the clergy) and will suffer the death penalty in this world and eternal damnation in the other.

CONCLUSIONS

The main intention of the Catholic authors, who wrote about heretical affairs during the 11th and 12th centuries, was to depict the otherness of the heretics. This approach serves to create and exaggerate the distance between good Catholic believers, locals, «ours», united as a true Church of God on the one hand and weak and perverted heretics, «theirs», strangers, numerous but divided on the other. A demonised image allows not only legitimating violence against dissident movements but also implies the perfection of the Roman Catholic Church. The very appearance of any heterodox idea

84. HUGUETTE TAVIANI-CAROZZI: «Une Histoire « édifiante » : L'hérésie à Orléans en 1022,» in Claude Carozzi and Huguette Taviani-Carozzi (eds.): *Faire l'événement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2007, pp. 275–98, pp. 20–24.

85. ANGUS BRAID: *The Amalrician Heresy and Illuminist Mysticism in the Central Middle Ages*, 2012, <https://theamalricianheresy.wordpress.com/>, «The Heretics at Orléans».

86. FRANÇOIS BOUGARD: «Le feu de la justice et le feu de l'épreuve, IVe-XIIe siècle,» in Enrico Menestò (ed.): *Il fuoco nell'Alto Medioevo. Spoleto, 12-17 Aprile 2012*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 389–432, p. 425.

87. CC CM 10:5. Grado Giovanni Merlo suggests that it was not a zealous crowd, but the response of the secular authorities claimed by Church prelates to deal with a rebellion. GRADO GIOVANNI MERLO: *Eretici ed eresie medievali*, Bologna: Il Mulino, 2019, p. 23.

88. CC CM 10:3.

caused anxiety in mediaeval society. It was necessary to restore confidence in Catholic priests through the depreciation of heresiarchs – initiators of heterodoxy.

Before the proclamation of heresy as *lèse-majesté* in 1199, the clergy tried to fasten the blame on heretics themselves. There was a gradation of reliable punishment according to the heretical behaviour: heretics who imagined themselves as martyrs; heretics directly under a demon's influence; suicides, impenitent heretics, and heretics who failed an ordeal – all of them were worthy of eternal damnation and exclusion from resurrection (through their suicide or burning at the stake). In the absence of markers from this list, heretics were killed in a less cruel way. Fully penitent heretics were to be forgiven, in the 11th century immediately, in the 12th after the successfully passed ordeal.

Just vengeance against religious dissidents was to restore the shaken equilibrium in society. The separation of unrepentant heretics as «others» and their demonstrative punishment strengthened the consolidation of the Catholic Church. The boundary between the two became clearer and more obvious. Heretics' fate should serve as an example for all the good Christians and a model for the other ecclesiastical judges. The former should be warned about the desperate end of every pertinent heretic, the latter should have step-by-step instructions on how to eradicate heresy. Both should see which side God is on.

ABBREVIATIONS

CC CM – Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis.
 MGH SS – Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum.
 PL – Patrologia Latina.

BIBLIOGRAPHY

- ADÉMAR DE CHABANNES: *Chronique*, Jules Chavanon (ed.), Paris: A. Picard, 1897.
- ANDRÉ DE FLEURY: *Vie de Gauzlin, Abbé de Fleury. Vita Gauzlini Abbatis Floriacensis Monasterii*, Paris: Éditions du Centre Nation, 1968.
- ANDREW LARSEN: «Y a-t-il eu des cathares en Angleterre?» *Heresis* 42–43, 2005, pp. 11–32.
- ANGELOVSKA-PANOVA, MAJA, and ANDREW P. ROACH: «Punishment of Heretics: Comparisons and Contrasts between Western and Eastern

- Christianity in the Middle Ages». *Journal of History* XLVII (1), 2012, pp. 145–170.
- BAIN, EMMANUEL: «Aux sources du discours antihérétique ? Exégèse et hérésie au XIIe siècle.» *Aux marges de l'hérésie*, 53–83, 2018. <https://doi.org/10.4000/books.pur.175528>.
- BARBEZAT, MICHAEL D.: *Burning Bodies: Communities, Eschatology, and the Punishment of Heresy in the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- BARTLETT, ROBERT: *Trial by Fire and Water: The Medieval Judicial Ordeal*, Oxford: Clarendon Press, 1986.
- BERNINI, DOMENICO, and GIUSEPPE LANCISI: *Istoria di tuttle l'eresie*, Vol. 3, Venezia: Mainardi, 1728.
- BOUGARD, FRANÇOIS: «Le feu de la justice et le feu de l'épreuve, IVE-XIIe siècle, » in Enrico Menestò (ed.): *Il fuoco nell'Alto Medioevo. Spoleto, 12-17 Aprile 2012*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 389–432.
- BRAID, ANGUS: *The Amalrician Heresy and Illuminist Mysticism in the Central Middle Ages*, 2012, <https://theamalricianheresy.wordpress.com/>.
- BRENON, ANNE: «Les hérésies de l'an mil. Nouvelles perspectives sur les origines du catharisme». *Heresis* 24, 1995, pp. 21–36.
- BRENON, ANNE: *Le choix hérétique: dissidence chrétienne dans l'Europe médiévale*, Cahors: La Louve, 2006.
- BRUNN, UWE: «Suicide, martyre et hérésie – la mort volontaire dans les textes ecclésiastiques de l'Antiquité chrétienne et du Moyen Âge». In *Le Suicide. de l'Antiquité au XXIe siècle*, 2022. https://www.academia.edu/88758483/Suicide_Martyre_Heresie_la_mort_volontaire_dans_les_textes_eccl%C3%A9siastiques_de_lAntiquit%C3%A9_chr%C3%A9tienne_et_du_Moyen_%C3%82ge.
- BRUNN, UWE: *Des contestataires aux cathares: discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'inquisition*, Paris: Institut d'études augustiniennes, 2006.
- BRUSA, ANTONIO: «Eretici in Italia meridionale dall'età normanna all'età angioina». *Quaderni medievali* 1 (June), 1976, pp. 45–61.
- BUSSON, GUSTAVE, AMBROISE LEDRU ET EUGÈNE VALLÉE (eds.): *Actus Pontificum Cenomannis in Urbe Degentium*, Le Mans: La Société des Archives Historiques, 1901.
- CAESARII HEISTERBACENSIS: *Dialogus Miraculorum*, Coloniae Agrippinae: in aedibus Wissenschafts antiquariat und Verlagshandlung Creutzer g. m. b. h., 1851.
- CALLAHAN, DANIEL F.: «Heresy and the Antichrist in the Writings of Ademar of Chabannes», in Michael Frassetto and John Hosler (eds.): *Where Heaven and Earth Meet: Essays on Medieval Europe in Honor of Daniel F. Callahan*, Leiden: Brill, 2014, pp. 178–226.

- COGGESHALL, RADULPHUS DE: *Chronicon Anglicanum, De expugnatione Terrae Sanctae libellus. Thomas Agnellus de morte et sepultura Henrici Regis Angliae Junioris. Gesta Fulconis Filii Warini. Excerpta ex otiis Imperialibus Gervasii Tileburiensis. Ex Codicibus Manuscriptis*, Joseph Stevenson (ed.), London: Longman, 1875.
- COHEN, ESTHER: *The Crossroads of Justice Law and Culture in Late Medieval France*, Leiden: Brill, 1993.
- CRACCO, GIORGIO: «Riforma ed eresia in momenti della cultura europea tra X e XI secolo». *Rivista di storia e letteratura religiosa* 7, 1971, pp. 411–477.
- DELARUELLE, ETIENNE: «Les ermites et la spiritualité populaire», in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII: Atti della seconda Settimana internazionale di studio, Mendola, 30 Agosto–6 Settembre 1962*, Milano: Società Editrice Vita e Pensiero, 1965, pp. 212–241.
- DIJK, TEUN A. VAN: «Principles of Critical Discourse Analysis». *Discourse & Society* 4 (2), 1993, pp. 249–283. <https://doi.org/10.1177/0957926593004002006>.
- DUVERNOY, JEAN: «La procédure de repression de l'herésie en Occident au Moyen Âge». *Heresis. Revue d'hésiologie médiévale. [Centre d'études cathares. Carcassonne]* 6, 1986, pp. 45–54.
- FOUCAULT, MICHEL: *Surveiller et punir. Naissance de la Prison*, Paris: Gallimard, 1975.
- FRÉDÉRICQ, PAUL: *Corpus documentorum inquisitionis haereticae pravitate neerlandicae: Verzameling van stukken betreffende de pauselijke en bisschoppelijke inquisitie in de Nederlanden*, Vol. 1. Gent: J. Vuylsteke, 1889.
- GAJANO, SOFIA BOESCH: *Un'agiografia per la Storia*, Roma: Viella, 2020.
- GLABER, RAOUL: *Les cinq livres de ses histoires: 900–1044*, Paris: Alphonse Picard et Fils, 1886.
- GUÉRARD, BENJAMIN EDME CHARLE (ed.): *Cartulaire de l'Abbaye de Saint-Père de Chartres*, Paris: Crapelet, 1840.
- HEAD, TOMAS: «Saints, Heretics and Fire: Finding Meaning through the Ordeal», in Sharon Farmer and Barbara H. Rosenwein (eds.): *Monks & Nuns, Saints & Outcasts: Religion in Medieval Society: Essays in Honor of Lester K. Little*, Ithaca, NY: Cornell University, 2000, pp. 220–238.
- HOWLETT, RICHARD (ed.): *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, London: Longman & co., 1884. <https://archive.org/details/chroniclesofreig01howl/page/130/mode/2up>.
- HYAMS, PAUL R.: «Trial by Ordeal: The Key to Proof in the Early Common Law». In *Essays in Honor of Samuel E. Thorne*, 90–126. 1981.
- LOGNA-PRAT, DOMINIQUE: «L'argumentation défensive: de la polémique grégorienne au 'Contra Petrobrusianos' de Pierre le Vénérable (1140)». In Monique Zerner (ed.): *Inventer l'hérésie?: Discours polémiques et pouvoirs*

- avant l'inquisition*, Nice: Centre d'Études Médiévales, Faculté des Lettres, Art et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1998, pp. 87–118.
- JACOB, ROBERT: *La Grâce des juges: L'institution judiciaire et le sacré en Occident*. Paris: PUF, 2014.
- KIENZLE, BEVERLY MAYNE: «Tending the Lord's Vineyard: Cistercians, Rhetoric and Heresy, 1143–1229. 1: Bernard of Clairvaux, the 1143 Sermons and the 1145 Preaching Mission». *Heresis* 25, 1995, pp. 29–61.
- LAMBERT, MALCOLM DAVID: *Medieval Heresy: Popular Movements from the Gregorian Reform to the Reformation*, 3rd ed. Oxford, UK ; Malden, MA: B.H. Blackwell Ltd., 2002.
- LEGENDRE, OLIVIER: «L'hérésie vue de Clairvaux. Témoignage inédit d'un recueil cistercien d'exempla sur les mouvements hérétiques de la fin du XIIe siècle». *Heresis* 33, 2000, pp. 69–78.
- LOBRICHON, GUY: «The Chiaroscuro of Heresy: Early Eleventh-Century Aquitaine as Seen from Auxerre», in Thomas Head and Richard Landes (eds.): *The Peace of God: Social Violence and Religious Response in France around the Year 1000*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992, pp. 80–103.
- LOBRICHON, GUY: « Le clair-obscur de l'hérésie au début du XIe siècle en Aquitaine. Une lettre d'Auxerre». *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 14 (3), 1987, pp. 423–444. <http://www.jstor.org/stable/23232409>.
- MANSELLI, RAOUL: *L'eresia del male*, Napoli: Morano, 1980.
- MANSELLI, RAOUL: *Studi sulle eresie del secolo XII*, Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1975.
- MARASCHI, ANDREA, and FRANCESCA TASCA: «Aux limites de l'hérésie et de la magie. L'ordalie du pain et du fromage». *Food and History* 16 (1), 2018, pp. 49–67. <https://doi.org/10.1484/j.food.5.117095>.
- MARTÈNE, EDMOND, and URSIN DURAND: *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium; amplissima collectio*, Vol. I, Parisiis: Apud Montalant, ad Ripam PP. Augustinianorum, propè Pontem S. Michaelis, 1724.
- MERLO, GRADO GIOVANNI: *Eretici ed eresie medievali*, Bologna: Il Mulino, 2019.
- MOORE, ROBERT IAN: *The Origins of European Dissent*, Oxford: Blackwell, 1985.
- ROBERT JACOB: «Le jugement de Dieu et la formation de la fonction de juger dans l'histoire européenne», *Archives de Philosophie du Droit* 39 (1994): 87-104.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON: *Dissent and Reform in the Early Middle Ages*, 1st ed., University of California Press, 1965.

- SACKVILLE, LUCY J.: *Heresy and Heretics in the Thirteenth Century: The Textual Representations*, York: York Medieval Press, 2014.
- SANCHEZ, PILAR JIMÉNEZ: «Aux commencements du catharisme: la communauté d' «apôtres hérétiques» dénoncés par Evervin de Steinfeld en Rhénanie». *Heresis* 35, 2001, pp. 17–44.
- SARTORE, MELISSA: *Outlawry, Governance, and Law in Medieval England*, New York: Peter Lang, 2013.
- SNOEK, GODEFRIDUS J. C.: *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual Interaction*, BRILL, 1995.
- SOSPETTI, SAMUEL: «Il rogo degli eretici nel medioevo». Dissertation, Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2013.
- STECKEL, SITA: «Verging on the Polemical. Towards an Interdisciplinary Approach to Medieval Religious Polemic». *Medieval Worlds* 7, 2018, pp. 2–60. https://doi.org/10.1553/medievalworlds_no7_2018s2.
- TAVIANI-CAROZZI, HUGUETTE: « Une Histoire “édifiante” : L'hérésie à Orléans en 1022, » in Claude Carozzi and Huguette Taviani-Carozzi (eds.): *Faire l'événement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2007, pp. 275–298. <http://books.openedition.org/pup/5724>.
- VÄLIMÄKI, REIMA: «The Worst of All Heresies: Polemical Responses to Waldensianism ca. 1200 – 1400», in Nicolas Faucher and Virpi Mäkinen (eds.): *Encountering Others, Understanding Ourselves in Medieval and Early Modern Thought*, Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2022, pp. 21–40.
- VOLPE, GIOACCHINO: *Eretici e moti ereticali dal XI al XIV secolo nei loro motivi e riferimenti sociali*, Milano: Il Rinascimento, 1907.
- Mirada al arte indígena ecuatoriano plasmado por el pueblo Puruhá. una interpretación semiótica

«HAN DE TENER DE LA UNA PARTE Y DE LA OTRA PLUS VLTRA». NUEVAS APROXIMACIONES SOBRE JERÓNIMO DE ORLANDO, TENEDOR DE LAS TIENDAS DE CAMPAÑA AL SERVICIO DE CARLOS V (1535-1548)

«SHOULD SHOW SOMETHING ON THE ONE SIDE, AND ON THE OTHER PLUS ULTRA.» NEW APPROACHES ON JERÓNIMO DE ORLANDO, KEEPER OF THE CAMPAIGN STORES IN THE SERVICE OF CHARLES V (1535-1548)

JULIO MANUEL CUBERO BUJALANCE
Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-7482-6196>

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 49-76
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7994>
Recibido: 27/03/2024 Evaluado: 05/05/2024 Aprobado: 08/05/2024



RESUMEN: El presente trabajo aborda las tiendas de campaña realizadas para la empresa de Túnez (1535) y de Argel (1541), principalmente a partir de documentación conservada en el Archivo General de Simancas referentes a la segunda jornada, en la que se incluye una descripción acompañada de un bosquejo inédito de Jerónimo de Orlando, tenedor de los pabellones y tiendas de campaña de Carlos V. Gracias al esquema y al cotejo entre la correspondencia y las notas de gastos podemos aproximarnos a los materiales, colores y divisas con que se conformaban.

Palabras clave: Jerónimo de Orlando, tiendas de campaña, Carlos V, Túnez, Argel.

ABSTRACT: This study delves into the military tents utilized during the Tunis (1535) and Algiers (1541) campaigns, drawing primarily from documentation housed at the Archivo General de Simancas. Notably, this documentation, which particularly focuses on the latter campaign, contains a description accompanied by an unpublished sketch by Jerónimo de Orlando, who oversaw Charles V's pavilions and tents. By analyzing the design and comparing correspondence with expense records, we are able to gain insight into the materials, colors, and motifs employed in their construction.

Keywords: Jerónimo de Orlando, military tents, Charles V, Tunis, Algiers.

«Y es que a la guerra no solo se iba con armas».¹ Así concluía su trabajo Miguel Ángel Zalama acerca de la magnificencia de los atuendos del séquito de Carlos V (1500 – 1558) y de sus tiendas de campaña presentes en los tapices de la *Conquista de Túnez* de 1535, tejidos por Willem de Pannemaker (1512 – 1581) a partir de los cartones de Jan Cornelisz Vermeyen (1505 – 1559). Hasta la fecha, se trata del único estudio que profundiza en la figura del calabrés Jerónimo de Orlando, tenedor de las tiendas y pabellones de Carlos V entre 1535 y 1548, exclusivamente recogido con anterioridad por José Martínez Millán.² El presente trabajo continúa esta línea de investigación a partir de documentación inédita del Archivo General de Simancas.

A través de la correspondencia de 1541 entre Jerónimo de Orlando, Joan Ferrer Despuig, tesorero de Cataluña, Francisco de Borja (1510 – 1572), virrey de Cataluña, y Francisco de los Cobos (1477 – 1547),³ comendador mayor de León, nos hemos aproximado a las vicisitudes a las que se tuvo que enfrentar el tenedor de las tiendas de campaña a la hora de concluir los pabellones del

1. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de la conquista de Túnez», *Potestas*, núm. 16, Castelló: Universitat Jaume I, 2020, p. 78. Esta publicación forma parte de la actuación del Proyecto I+D *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros* con número de referencia PID2021-124832-NB-I00, financiada por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

2. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (dir.): *La Corte de Carlos V. Los servidores de las Casas Reales*, tomo III, vol. IV, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 281; JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (dir.): *La Corte de Carlos V. Los servidores de las Casas Reales*, tomo III, vol. V, 2000, p. 61.

3. Para conocer mejor esta figura y su faceta como mecenas de las artes resulta imprescindible SERGIO RAMIRO RAMÍREZ: *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid: CEEH, 2021.

emperador para la fallida Jornada de Argel. Por otra parte, hemos encontrado una descripción de Orlando fechada en Valladolid en 1548 y acompañada de un bosquejo inédito, probablemente realizado por el mismo autor y poco usual que, asimismo, antecede a unos memoriales que datan del mismo año. Gracias al cotejo entre estos documentos podemos aproximarnos a cómo estaban conformadas tanto las tiendas de campaña de Túnez como las de Argel.

De la campaña argelina de 1541 destacan la crónica *Caroli V Imperatoris. Expeditio in Africam ad Argieram* (1542)⁴ de Nicolas Durand de Villegaignon (1510 – 1571), oficial naval francés que participó en la empresa, estudiada y traducida por Pierre Tolet en 1874.⁵ Asimismo, son relevantes los apuntes del asturiano Diego Suárez Corvín (1552 – 1623), conocido como «El Montañés», quien utilizó como fuente las memorias de testigos que participaron en la empresa,⁶ editado por primera vez en 1889⁷ de forma incompleta y en 2005⁸ en su totalidad. Posteriormente, Beatriz Alonso Acero publicó un estudio centrado en las anotaciones de la Jornada de Argel de Montañés en 2018.⁹ Finalmente, el Servicio Histórico Militar arrojó luz a *Dos expediciones españolas contra Argel*,¹⁰ la de 1541 y la invasión española de 1775. Sin embargo, uno de los trabajos más completos sobre la campaña argelina es la voluminosa obra de Daniel Nordman titulada *Tempête sur Alger: L'expédition de Charles Quint en 1541*, publicada en 2011.¹¹

LOS PREPARATIVOS DE LAS TIENDAS DE CAMPAÑA PARA LAS JORNADAS DE TÚNEZ (1535) Y DE ARGEL (1541)

La historiografía recoge por primera vez al calabrés Jerónimo de Orlando como la persona «con cargo de las tiendas y los pabellones de campo de la

4. NICOLAS DURAND DE VILLEGaignON: *Caroli V Imperatoris. Expeditio in Africam ad Argieram, Parisiis: Apud Joannem Lodoicum Tiletanum ex adverso collegii Remensis*, 1542.

5. NICOLAS DURAND DE VILLEGaignON; PIERRE TOLET (ed.): *Relation de l'expédition de Charles-Quint contre Alger*, H.-D. de Grammont, París: H.-D. de Grammont, 1874.

6. DIEGO SUÁREZ MONTAÑÉS: *Historia del maestro vltimo que fue de Montesa y de su Hermano Don Felipe de Borja la manera como gouernaron las memorables plaças de Oran y Maçaelquivir...* 1601; Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con número de inventario MSS/7882

7. DIEGO SUÁREZ MONTAÑÉS; FRANCISCO GUILLÉN ROBLES (ed.): *Historia del Maestro último que fue de Montesa y de su hermano don Felipe de Borja, la manera como gobernaron las plazas de Orán y Maçaelquivir...* Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1889.

8. DIEGO SUÁREZ MONTAÑÉS; BEATRIZ ALONSO ACERO Y MIGUEL DE BUNES IBARRA (eds.): *Historia del Maestro último que fue de Montesa y de su hermano Don Felipe de Borja, la manera como gobernaron las memorables plazas de Orán y Mazalquivir...* València: Institució Alfons el Magnànim, 2005.

9. BEATRIZ ALONSO ACERO: *Argel 1541. La campaña de Carlos V según Diego Suárez de Montañés*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2018.

10. SERVICIO HISTÓRICO MILITAR: *Dos expediciones españolas contra Argel, 1541 y 1775*, Madrid: Imprenta del Servicio Geográfico del Ejército, 1946.

11. DANIEL NORDMAN: *Tempête sur Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, Saint-Denis: Editions Bouchene, 2011.

Casa de Castilla del Emperador y la reina Juana, desde el 17-II-1535».¹² En efecto, Orlando comenzó a ejercer dicho oficio mientras se estaban organizando los preparativos para la empresa de Túnez, territorio sitiado por Barbarroja (1475 – 1546) desde el 16 de agosto de 1534, junto a más de trece mil hombres y treinta y seis naves de guerra.¹³

Como bien señaló Miguel Ángel Zalama, las tiendas militares de Carlos V en Túnez se reflejan con mayor detalle en el paño número 5 (*Combate naval ante la Goleta*) y en el número 12 (*Reembarque del ejército*) de la serie; se trataba de «pabellones cónicos, montados a partir de un mástil central que se corresponde con el eje del cono».¹⁴ Conocemos el nombre de dos maestros de hacer tiendas para el Emperador a partir de la documentación de los preparativos para la batalla de Argel seis años después, siendo el maestro mayor Nicolás de Credensa y el maestro Bartolomé, los cuales podrían haber ideado también las de Túnez. Además, sabemos que se tintaban las telas de diversos colores y que fue Jacomo Pindodena el tintorero de estas.¹⁵ Asimismo, entre las notas de gastos aparece el nombre de otro tintorero que comparte apellido con Jacomo, llamado Paulo Pindodena,¹⁶ por lo que es posible que ambos perteneciesen a la misma familia ligada a este gremio.

El séquito del César organizó los preparativos de la campaña tunecina de forma discreta. Además, hasta el último momento no se supo su intención de participar en este enfrentamiento. Tan relevante fue la preparación para la empresa que Carlos V antepuso los trámites diplomáticos y militares necesarios para llevar a cabo la expedición contra el corsario turco de Solimán el Magnífico (1494 – 1566), Barbarroja, a otros asuntos imperiales.¹⁷

12. JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (dir.): *La Corte de Carlos V*, tomo III, vol. IV. p. 281.; JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (dir.): *La Corte de Carlos V*, tomo III, vol. V. p. 61; En la primera publicación se cita ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, ESTADO, LEG. 13, fol. 28, 1r., cuyo documento comienza con lo siguiente: «N[uest]ros contadores Mayores saved q[ue] ger[on]imo de orlando q[ue] a tenido cargo de n[uest]ras tiendas y pabellones de canpo nos a hecho relacion q[ue] el a seruido el dicho oficio desde diez e siete días del mes de Hebrero del año pasado de mill e qui[nient]os y treinta y cinco...»; también véase AGS, ESTADO, LEG. 38, fol. 178, 1r., donde aparece un listado de personas que piden asientos de aposentadores en Nápoles, entre ellos Jerónimo de Orlando indicando su oficio.

13. ANTONIO GOZALBO NADAL: *Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial*. Castelló: Universitat Jaume I, 2021, p. 421.; Barbarroja derrotó a Muley Hassan, que estaba al servicio de Carlos V, véase FERNANDO FERNÁNDEZ LANZA: «El muladí Hassan Aga (Azan Aga) y su gobierno en Argel. La consolidación de un mito mediterráneo», *Studia Historica. Historia Moderna*, núm. 36, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, p. 79. Véase asimismo ROGER CROWLEY: *Imperios del mar. La batalla final por el Mediterráneo 1521 – 1580*. Barcelona: Ático de los Libros, 2013, p. 88.

14. ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 78.

15. *Ibidem*; Miguel Ángel Zalama cita las firmas de la documentación del Archivo General de Simancas donde halló estos datos. En cuanto a los maestros de las tiendas véase AGS, ESTADO, LEG. 280, FOL. 86, respecto al tintorero véase AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG., 1368, s. f.

16. AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG., 1380, s.f.

17. KARL BRANDI: *Carlo V*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, ed. 2008, p. 350; el cardenal Tavera (1472 – 1545) le aconsejó no atacar Túnez sino Argel, puesto que el territorio tunecino reflejaba un mayor peligro, véase JOSEPH PÉREZ: «La idea imperialista de Carlos V». En AA.VV.: *El Emperador Carlos y su tiempo*, Madrid: Deimos, 2000.

En la organización para la campaña tunecina se cuidó hasta el más mínimo detalle con el fin de ensalzar la solidez de su ejército, reflejo de la magnificencia y divinidad del emperador, que saldría victorioso de la batalla. Para ello, sus hombres debían emprender el combate perfectamente engalanados con diferentes tipos de paños y colores de libreas, calzas y gorros; así como confeccionar tiendas de campaña que los protegiesen de las adversidades climáticas.¹⁸ Conocemos la tipología de los pabellones destinados a la empresa tunecina gracias a Vermeyen (fig. 1)¹⁹ quien, por mandato del emperador, estuvo presente en el campo de batalla para realizar dibujos²⁰ de los hechos que iban aconteciendo.²¹



Fig. 1: Jan Cornelisz Vermeyen, *Ataque a la Goleta*, 1546 – 1550 (Detalle del cartón para el tapiz n.º 4 de la *Conquista de Túnez*). Kunsthistorisches Museum Wien

18. ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», pp. 62-63.

19. Agradezco a Fernando Checa haberme facilitado esta imagen.

20. En 1978, Karel G. Boon sacó a la luz uno de los dibujos preparatorios para cartón de Vermeyen en la colección del Rijksmuseum, correspondiéndose al noveno paño de la serie la *Conquista de Túnez*, véase KAREL G. BOON: *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Rijksmuseum*, vols. I-II, La Haya: Government Publishing Office, 1978, p. 170 y fig. 461, respectivamente. Publicación citada en HENDRIK J. HORN: «The Sack of Tunis by Jan Cornelisz Vermeyen: A section of a preliminary drawing for his «Conquest of Tunis Series», *Bulletin van het Rijksmuseum*. vol. 32, núm. 1, Ámsterdam: Rijksmuseum, 1984, pp. 17-24.

21. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA: «Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de la Batalla de Pavía y de la Jornada de Túnez». En INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ (eds.) *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón: Ediciones Trea, 2021, p. 45.

Una vez librada la batalla, Carlos le requirió a su hermana, María de Hungría (1505 – 1558), que se encargase de la encomienda de una «crónica tejida»²² de tapices que reflejasen lo acaecido en Túnez. La gobernadora de los Países Bajos le confió los cartones al propio Vermeyen, considerándolo el más adecuado por haber estado *in situ* en la contienda. El artista flamenco llevó a cabo la empresa con la ayuda de Pieter Coecke van Aelst (1502 – 1550)²³ y Gian Battista Lodi (1520 – 1612),²⁴ aunque puede que también fuesen decisivos los testimonios de cronistas como el de Alonso de Santa Cruz (1505 – 1567),²⁵ a quien posiblemente se le deba la configuración topográfica de los paños tan cercana a la realidad, pues también fue testigo de los hechos producidos en Túnez.²⁶ Sin embargo, el encargo no se inició hasta el 20 de febrero de 1548, momento en el que Willem de Pannemaker firmó el contrato para realizar doce paños de la serie *Conquista de Túnez*,²⁷ elaborados con sedas de Granada, lanas finas y estambre e hilo de Lyon. La producción de estos tapices se enmarca en las manifestaciones artísticas que exaltan la victoria sobre el turco en 1535, la cual se convirtió en uno de los acontecimientos más importantes de la gloria imperial, en un hecho crucial para la configuración del mito de Carlos V como héroe militar y héroe clásico.²⁸

22. MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL: «Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito». En MIGUEL ÁNGEL ZALAMA (dir.); JESÚS F. PASCUAL MOLINA y MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (coords.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón: Ediciones Trea, 2018. p. 189.

23. Véase ELIZABETH CLELAND (coord.): *Grand Desing. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2014.

24. *Ibidem*. pp. 188-189; Vermeyen fue enviado por María de Hungría a España para trabajar al servicio de Carlos V en 1534, teniendo como misión plasmar testimonios gráficos de las hazañas del emperador. El pintor flamenco ya había trabajado para la familia Habsburgo, en concreto para Margarita de Austria desde 1525 a 1530 y para la propia María de Hungría desde 1530 a 1533.

25. Alonso de Santa Cruz relató lo sucedido en la empresa tunecina, véase ALONSO DE SANTA CRUZ; RICARDO BELTRÁN Y RÓZPIDE y ANTONIO BLÁZQUEZ Y DELGADO-AGUILERA (eds.): *Crónica del emperador Carlos V*, tomo III, Madrid: Real Academia de la Historia, 1922. Otra referencia es la obra de Prudencio de Sandoval, quien se apoyó en el manuscrito de Antonio de Sanabria titulado *Comentarios y guerra de Túnez*, ubicado en la Biblioteca Nacional de España, con número de referencia MSS/1937. Véase PRUDENCIO DE SANDOVAL: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, tomo II, Pamplona: Bartholomé Paris, 1614, pp. 208-288.

26. FERNANDO CHECA CREMADES: «Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI». En FERNANDO CHECA CREMADES (dir.): *Carolus*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 20.

27. PAULINA JUNQUERA DE VEGA y CONCEPCIÓN HERRERO CARRETERO: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I: Siglo XVI*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, p. 73; Pannemaker realizó la manufactura junto a sus colaboradores Jan Gheteels, Frans Geubels, Hubrecht van der Moten y Adries Mattens. El pago por los 12 paños ascendió a 14.952 florines, y se terminaron el 12 de abril de 1554. Los tapices de la *Empresa de Túnez* han sido objeto de muchos estudios. Destacando tres de ellos véase FERNANDO CHECA CREMADES: *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de Oro*, Bruselas, París y Madrid: Fonds Mercator, Galerie des Gobelins, Fundación Carlos de Amberes, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2010, pp. 153-179; SABINE HAAG y KATJA SCHMITZ-VON LEDEBUR: *Kaiser Karl V. erober Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapissereien*, Viena: Kunsthistorisches Museum Wien, 2013; ANTONIO GOZALBO NADAL: «Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V», *Potestas*, núm. 9, Castelló: Universitat Jaume I, 2016, pp. 109-134.

28. FERNANDO CHECA CREMADES: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid: Ediciones El Viso, 1999, p. 203.



Fig. 2: Cornelis Anthonisz, *Asedio de Argel de 1541, 1542*. Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Ámsterdam. Inv. P-P-1932-123

Si bien la victoria sobre el campo tunecino supuso un éxito para la cristiandad, la campaña de Argel acabó siendo un «sonoro fracaso»²⁹ a causa de los contratiempos climáticos y de la lenta organización de las provisiones para la batalla argelina (fig. 2). Uno de los motivos fue la prolongación de la Dieta de Ratisbona, que no terminó de concretarse hasta el 28 de julio,³⁰ así como el paso de Carlos V por Milán, que le supuso un retraso de una semana.³¹ Más adelante, en la reunión de tres días que el emperador tuvo con Paulo III (1468 – 1549) en Lucca para exponerle lo que se había acordado en la Dieta, el pontífice le advirtió de las dificultades que podría tener la ofensi-

29. JULIO ALBI DE LA CUESTA: «Los ejércitos de Carlos V». En FERNANDO MARÍAS y FELIPE PEREDA ESPESO (dirs.) *Carlos V, las armas y las letras*, Granada: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos, 2000. p. 96.

30. SERVICIO HISTÓRICO MILITAR: *Dos expediciones españolas...*, p. 27.; En la Dieta de Ratisbona, el emperador buscó asegurarse la asistencia de los alemanes a su política imperial y reforzar la defensa en la frontera de Austria que tanto estaba amenazada por los turcos, liderados por Solimán el Magnífico, asentados en Hungría. Ya en 1529 y 1532, Viena fue atacada por el séquito del sultán, véase ANTONIO GOZALBO NADAL: «Asalto a la «Manzana dorada». Carlos V, Solimán el Magnífico y los ataques turcos contra Viena en 1529 y 1532». En INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA y VÍCTOR MÍNGUEZ (eds.): *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón: Ediciones Trea, 2021, pp. 63-92.

31. El emperador tuvo una esplendorosa ceremonia con la articulación de aparatos efímeros diseñados por Giulio Romano. Para el estudio de la entrada de Carlos V en Milán véase FERNANDO CHECA CREMADES: «La entrada de Carlos V en Milán el año 1541», *Goya*, núm. 151, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1979, pp. 24-31.

va contra Argel en el último tercio del año por la posibilidad de enfrentarse a contratiempos meteorológicos, un riesgo que también le aludió el capitán Andrea Doria (1466 – 1560), el Marqués de Mondéjar (1489 – 1566) y el Marqués del Vasto (1502 – 1546), entre otros.³² Aun así, el desenlace de la empresa argelina parecía una victoria segura de las tropas imperiales. Carlos V contaba con mercenarios alemanes e italianos, con la intervención de los tercios viejos y con una armada liderada por el veterano Andrea Doria frente al ejército de Barbarroja, únicamente formado por un millar de turcos.³³

Gracias a documentación inédita conocemos, en cierta medida, la puesta en marcha de las tiendas de campaña destinadas a la Jornada de Argel. En una carta de Jerónimo de Orlando dirigida al Comendador Mayor de León, Francisco de los Cobos, hallamos algunos aspectos determinantes para nuestra investigación.³⁴ Orlando le reveló que él y sus oficiales querían que las tiendas de campaña que se emplearon «en lo de la goleta y en lo de fra[n]cia» fueran reutilizables para el episodio argelino, teniendo presente que estas «recibieron mucho daño [...] especialme[n]te de estacas y cuerdas y mastiles». Por ende, pidió al tesorero de Cataluña, Joan Ferrer Despuig, que le remitiese 1.000 ducados para el aderezo de las tiendas, aunque el calabrés se tuvo que conformar con un primer envío de 200 ducados.³⁵ Antes de recibir esta última cantidad, Orlando informó a Francisco de los Cobos, que le comunicó al tesorero y al virrey de Cataluña, que si los 1.000 ducados que solicitaba les parecían una cantidad muy alta, que le despachase 400 ducados, «y q[ue] de lotro lo comulgue con v[os] señoría ill[ustrisi]ma por no perder tiempo y por yo co[m]plir lo que he prometido a los q[ue] trabajan y dar recaudo a otro e[n]treta[n]to». ³⁶ No sabemos si Despuig se negó a proporcionarle esa cantidad, o no pudo porque no había dinero; pero sí tenemos constancia de que a finales de julio y principios de agosto ya había recibido 315 ducados y más de un centenar de cañas de cotonía para la producción de las tiendas.³⁷ Esta era una tela blanca, generalmente de algodón con labores

32. GOZALBO NADAL: *Magnificencia bélica...*, p. 685.

33. MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Carlos V. El César y el hombre*, Madrid: Espasa, 2015, p. 612.

34. Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 5 de julio de 1541, AGS, ESTADO, K-1700, s.f.

35. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 20 de julio de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 62, 2r.; «...y sea escrito a m[e]s[er] orlando y lembiado dossientos d[ucad]os. / el pide mil d[ucad]os»; Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 24 de julio de 1541, AGS, ESTADO, K-1700, s.f. 1r.; «a xv de julio me inuio el tesorero los primeros dineros q[ue] fueron docientos ducados q[ue] así los te[n]go despe[n]didos: porq[ue] te[n]go muchos oficiales como serradores: carpinteros y ferreros: y ho[m]bres al puerto...»

36. Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 14 de julio de 1541, AGS, ESTADO, K-1700, s.f.

37. El tesorero Despuig a 31 de julio y 3 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 59, 1r.; «...q[ue] ha embiado CCCXV duc[ado]s a m[e]s[er] orlando y pide hasta mill y no los tiene/ y [e]spera nao pa[ra] las Tiendas / y le embio C y tantas canas de cotonía...»; El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 3 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 61, 1r.; «...por la prissa que me da m[eser] orlando al qual tengo proveido de trez[ien]tos y tantos du[ca]dos y cient y tantas canas de cotonina...»

de realce o de gusanillo,³⁸ que debió tener diferentes calidades, puesto que se utilizaba tanto para la confección de indumentaria de niños como para la elaboración de jaquetas, briales o vánovas,³⁹ velas de navío⁴⁰ y tiendas de campaña. Este algodón era parecido a la lona y presentaba «una lista de uno o dos hilos de colores situada a uno o dos centímetros del borde que servía de guía para coser las piezas de la vela, toldo, etc.».⁴¹ A pesar de utilizarse desde el siglo xv, la cotonía tuvo su momento de esplendor en el siglo xvii.⁴²

El tiempo era otro de los factores que más preocupaba a Orlando. Desconocemos hasta qué punto el calabrés se sintió presionado en el inicio de su tarea para concluir las tiendas para la batalla, pero sí conocemos que prometió tenerlas terminadas en un mes.⁴³ Entre el 9 y el 13 de agosto, la presión de Orlando por acabarlas iba acrecentándose, exigiéndole continuamente al tesorero de Barcelona el dinero para los pabellones,⁴⁴ pues «los oficiales que aderiçan las ditchas tie[n]das [...] no quieren trabajar en ellas pues no les paga».⁴⁵

A pesar de las dificultades económicas de la tesorería, Joan Ferrer Despuig informó a Francisco de los Cobos de que el 15 de agosto le había enviado al calabrés tres acémilas. Dos de ellas llevaron telas y la restante cargó varas para las «paredes» de las tiendas y más cotonías de las que ya le remitió.⁴⁶ Despuig nos revela que a Orlando solo le faltaba por tener «un pabellon con sus camaras» para Carlos V, tomando como modelo otro que había encargado para la guerra contra los franceses. Además, le insistió a Francisco de los Cobos que le proporcionase al calabrés los 1.000 ducados que pedía para el adobo de las telas para las tiendas y «los gastos de haze[r]llas baxar por El Rio a la mar con pontonas».⁴⁷ Respecto a este dato, según la documentación,

38. ROSA DÁVILA, MONTSERRAT DURÁN I PUJOL y MÁXIMO GARCÍA FERNÁNDEZ: *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004, p. 66.

39. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ MELÉNDEZ: *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1989, pp. 442-443.

40. MARTA PÉREZ TORAL: «Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo xvii», *Revista de Investigación Lingüística*, núm. 20, Murcia: Universidad de Murcia, 2017, p. 209.

41. DÁVILA, DURÁN I PUJOL y M. GARCÍA FERNÁNDEZ: *Diccionario histórico de telas...*, p. 66.

42. PÉREZ TORAL: «Tejidos y textiles...», p. 210.

43. Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 6 de julio de 1541, AGS, ESTADO, K-1700, s.f. 1r.; «...y huiendo recibido las cartas ta[n] tarde q[ue] ya son XVIII dias passados [...] si dineros me envia[n] co[n] tiempo pienso q[ue] en vn mes les dare mui bue[n] recaudo de aderiçar a todas...»

44. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 9 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 58, 1r.; «...los mil duc[ad]dos q[ue] son menester para la prouission de m[e]s[er] orlando para las tiendas porq[ue] de cada hora me solicita q[ue] le embie el Cumplimi[en]to de ellos...». Carta citada en ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 77.

45. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 13 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 60, 1r.-1v. Carta citada en ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 76.

46. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 19 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 68, 1r.

47. *Ibidem*.

las tiendas de campaña fueron realizadas en Tortosa, en Tarragona,⁴⁸ por lo que había que transportarlas mediante navegación fluvial por el río Ebro hasta su desembocadura en el Mediterráneo.

EL ENVÍO DE LAS TIENDAS DE CAMPAÑA PARA ARGEL

Una vez concluidas las estructuras, el plan inicial era destinarlas a Cartagena,⁴⁹ pero finalmente, por mandato de Francisco de los Cobos, fueron enviadas directamente a Mallorca en un navío que le fue requisado a un mercader de Sicilia llamado Antoni Roig.⁵⁰ Este cambio de rumbo seguramente se produjo por la prisa que les corría.

Mallorca fue el punto de encuentro de la Armada antes de dirigirse al territorio africano, y una de las prioridades era que las tiendas de campaña administradas por Jerónimo de Orlando llegasen a tierras mallorquinas al producirse esta confluencia.⁵¹ El 18 de septiembre embarcó en Barcelona el navío de Antoni Roig⁵² incautado por el virrey de Cataluña rumbo a Tortosa para cargar las tiendas y pabellones del calabrés. Seis días después, estas estructuras marcharon de Tortosa a Mallorca con unas circunstancias climáticas muy favorables,⁵³ por lo que el 24 de septiembre ya estaban en la isla. En torno al 27 de septiembre, el emperador llegó a La Spezia con las galeras, donde remitió una orden a la armada de Génova para que se dirigieran hacia Córcega o a Menorca, donde podrían encontrarse con él pasados unos

48. El marqués de Lombay, virrey de Cataluña, a Carlos V a 29 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 112, 2r; «...se dio orden q[ue] miser orlando aparejasse las tiendas d[e] v[uestra] m[ajes]t[ad] en tortosa, y aunque esta tesoreria esta muy pobre, se ha proueydo miser orlando de dineros, hasta quel Com[enda]dor mayor ha proueydo de mil y dozie[n]tos ducados...»; Francisco de los Cobos le envió al tesorero Despuig la cantidad de ducados que Orlando había pedido, por lo que en los días posteriores se le tuvo que hacer la entrega de esta.

49. Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 14 de julio de 1541, AGS, ESTADO, K-1700, s.f. 1v.

50. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 19 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 68, 1r; «...En lo q[ue] v[os] s[e]ñor] scriue de q[ue] se lleuen las dichas Tiendas a mallorca [...] he hablado con el s[e]ñor] Vissorrey El qual mando embargar vna naue q[ue] llego aquí ayer muy buena q[ue] es de anthoni roig mercader de Çicilia, la qual venia cargada de sal [...] se partira para tortosa / y ansi se da avizo / oy de ello a m[eser] orlando para queste apunto de cargar...».

51. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 30 de agosto de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 67, 1r; El navío donde van a transportar las tiendas sigue en Barcelona, indicando que este partirá a Tortosa cuando el clima sea favorable; «...la nave para lleuallas a mallorca esta aquí y por no hauelle hecho tiempo no se ha partido [...] al dicho m[e]s[er] orlando he scritto lo q[ue] conuiene que las Tiendas esten en Mallorca para quando El Armada se huuiere de Juntar alli y q[ue] se de toda la priessa possible...». Carta citada en ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 76.

52. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 18 de septiembre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 57, 1v.

53. El virrey de Cataluña a Francisco de los Cobos a 3 de octubre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 114, 1r.

días y, en caso de que no fuese posible, que zarparan directamente hacia Mallorca.⁵⁴

Finalmente, Carlos V llegó a la isla mallorquina el 13 de octubre «con sus galeras y a los xvii del mesmo hauia de partir de alli para Alger».⁵⁵ El César recibió la noticia de que se habían demorado 16 galeras y 60 embarcaciones españolas⁵⁶ en las que navegaba el Gran Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507 – 1582), por lo que Carlos V decidió remitirle la orden de que no marchara hacia Mallorca, sino que se dirigiesen hacia el sur⁵⁷ para no perder tiempo en la jornada argelina, siendo consciente de las amenazas meteorológicas a las que podrían enfrentarse. Más adelante, el emperador partió impetuoso hacia el norte de África alentado por el espíritu de la Cruzada junto a sus vasallos, dispuestos a cumplir la misión que estrecharía lazos entre la Corona y los reinos mediterráneos a favor del beneficio de los reinos imperiales y del bien de la Cristiandad.⁵⁸ No fue hasta el 21 de octubre cuando las galeras en las que iban a bordo el Duque de Alba y Bernardino de Mendoza (1501 – 1557) zarparon hacia Argel, tal y como informó el duque al emperador por un despacho enviado a través de una fragata en el que Fernando Álvarez de Toledo se disculpaba por el retraso. Este se excusaba de que la demora se debía a la tardanza de la llegada de Bernardino de Mendoza con sus 16 galeras llenas de municiones y bastimentos procedentes de Málaga.⁵⁹

Una vez acabada la batalla con el fracaso imperial, Jerónimo de Orlando le detalló a Francisco de los Cobos lo sucedido en la jornada acerca de las tiendas de campaña a través de una carta que le despacha desde Barcelona aproximadamente un mes después de concluir la tragedia.⁶⁰ Le relataba que

54. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 12 de octubre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 56, 1r.; «...La nave con las Tiendas llegaron a mallorca [...] con la p[rese]nte de m[e]s[er] hieronimo horlando a los XXV del pasado...»; «...su ma[jes]t[ad] estaua con ellas (galeras) en la speçia de donde embio a genoua a mandar q[ue] [...] se embarcasse toda la gente y las naves hiziesse[n] via a Corçega o menorca adonde le hallaria y no hallandole alli se fuessen a mallorca...». Carta citada en ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 77.

55. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 20 de octubre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 79, 1r.

56. MANUEL DE FORONDA Y AGUILERA: *Estancias y viajes del Emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte...* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1914, p. 501.

57. El tesorero Despuig a Francisco de los Cobos a 20 de octubre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 79, 1r.

58. JUAN FRANCISCO PARDO MOLERO: *La defensa del imperio. Carlos V, Valencia y el Mediterráneo*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 323-336.

59. ALONSO ACERO: *Argel 1541...*, pp. 113-114. La autora señala la problemática de las fuentes respecto al número de soldados que marcharon hacia Argel según su origen de procedencia, ofreciéndonos una estimación. A su vez cita para este aspecto RENÉ QUATREFAGES: «La 'Proveeduría des Armadas': de l'expedition de Tunis (1535) a celle d'Alger (1541)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 14, Madrid: Casa de Velázquez, 1978, pp. 215-247.

60. Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 28 de noviembre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 86, 1r.; carta citada en ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 78.

la nao que transportaba sus estructuras desde Mallorca junto a otras veinte había desembarcado a cinco leguas dirección oeste de la ciudad africana en la tarde del lunes 24 de octubre, mientras que Carlos V llegó a tierra un día antes al cabo Matafú, al este de Argel, debido a los contratiempos climáticos que provocó que la Armada Imperial se dispersase para buscar refugio.⁶¹ El mismo día que Orlando desembarcó, el caballero mayor del emperador le encomendó la misión de ir a la ciudad a la mañana siguiente con las galeras que transportaban estas estructuras. Desgraciadamente para el bando imperial, «llovió toda la noche e[n] extremo y creció la mar de manera q[ue] en la mañana en come[n]ço el naufragio y duro todo el martes».⁶² De esta forma, la nao que cargaba las tiendas «se p[er]dio y hu[n]dio» junto a dos escuadras de soldados.⁶³

El día de la retirada, el martes 26 de octubre, el emperador ordenó a Orlando quemar los cinco pabellones que consiguieron llegar a tierra en caso de no poder salvarlos. El calabrés, según su narración de los hechos, estuvo a punto de salvar dos de ellos, y lo hubiera conseguido si los «alarbes»⁶⁴ no le hubiesen quitado uno, habiendo sido testigo el virrey de Sicilia, V marqués de Irache, Simone I de Ventimiglia (1485 – 1545).

DIMENSIONES, MATERIALES Y DIVISAS EN LAS TIENDAS DE CAMPAÑA DE JERÓNIMO DE ORLANDO

Hasta la fecha, solo conocíamos la tipología de las tiendas de campaña del siglo XVI a través de dibujos como el de *La guerra de Baviera*, perteneciente a la serie de la marcha triunfal del emperador Maximiliano I (1459 – 1519) realizada por Albrecht Altdorfer (1480 – 1538) y su taller entre 1512 y 1515;⁶⁵ de grabados como el *Despliegue militar para celebrar la entrada triunfal de Carlos V en Múnich en 1530*⁶⁶ de Hans Sebald Beham (1500 – 1550) llevado a cabo en 1532; los paños de la *Conquista de Túnez*; o la portada del primer capítulo de *Comentario de la guerra de Alemania hecha de Carlos V añadida*

61. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Carlos V...*, p. 613.

62. Jerónimo de Orlando a Francisco de los Cobos a 28 de noviembre de 1541, AGS, ESTADO, LEG. 280, fol. 86, 1r.

63. *Ibidem*; Orlando señala que en esa nao navegaban caballeros de Tortosa, de Mallorca, criados suyos, marineros, patronos, oficiales, etc., estimando que murieron 130 hombres que estuvieron a bordo en ese navío.

64. *Ibidem*; La expresión «alarbe» o «alarabe» es equivalente a árabe.

65. Graphische Sammlung Albertina, Viena. Inv. 25205-25263 véase EVA MICHEL y MARIA LUISE STERNATH (dirs.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München, London y New York: Prestel, 2012, pp. 224 y ss.

66. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Inv. H.S. Beham WB 3.11-15 véase CHECA CREMADES: *Carolus...*, p. 291.

*la presa del Duq. de Saxonia en rima española por don Jeronymo de Urrea,*⁶⁷ editada en 1551 en Zaragoza.

De la misma manera, contamos con dos testimonios gráficos de estas estructuras en el desastre de Argel. En primer lugar, un grabado de Jörg Breu de 1541,⁶⁸ nos ofrece muy pocos detalles de las tiendas al ocupar un espacio muy reducido en la ilustración, colocadas en el margen superior izquierdo de la xilografía. Por otro lado, un lienzo anónimo de escuela flamenca,⁶⁹ realizado alrededor de 1580 (fig. 3), muestra el naufragio. Sin embargo, ambas obras no reflejan la veracidad de los acontecimientos, dado que Breu no estuvo en Argel y la pintura anónima data de unos cuarenta años más tarde. Sin embargo, son un claro testimonio que debemos tener en cuenta a la hora de aproximarnos a la tipología de estas tiendas.



Fig. 3: Anónimo flamenco, *La batalla de Argel*, ca. 1580. Colección particular.

67. Biblioteca Pública del Estado, Toledo. Inv. S.L. 917 véase CHECA CREMADES: *Carolus...*, p. 494.

68. Herzogliches Museum, Landesmuseum, Gotha.

69. Este óleo sobre lienzo se subastó en Sotheby's en 2016.

En la descripción que hemos hallado en el Archivo General de Simancas aparece un bosquejo de pabellones del ejército de Carlos V en 1548, que nos ha permitido aproximarnos a los modelos de tiendas que se idearon para Túnez o Argel⁷⁰ (fig. 4) y que alude a los «alfaneques» de «la p[er]sona de su M[ajes]t[ad]». En él se distinguen dos partes: un nivel superior y un nivel inferior. El superior presenta dos pabellones unidos por una calle en un tramo de 32 pies de largo y 18 pies de ancho. Ambos, que se encuentran en los extremos de dicha calle, son de planta circular y manifiestan una superficie de 24 pies. El inferior se conforma de otros cuatro pabellones unidos por una segunda calle, esta vez en tres tramos. El primero tiene una longitud de 20 pies y una anchura de 9 pies, y un pabellón de 10 pies de superficie con otro de 16 pies, ambos de planta circular. El segundo tramo, de 8 pies de largo y 5 de ancho, comprende el último pabellón con otro de 26 pies, en el que Orlando nos ofrece dos variantes respecto a la planta de este último alfaneque, pudiendo ser cuadrada o circular. Por último, el tercer tramo de 5 pies de longitud y 4 pies de anchura conecta este pabellón versátil con otro con las mismas dimensiones que el primero. Finalmente, los dos niveles están unidos por un corredor, también de 5 pies de longitud y 4 pies de anchura.

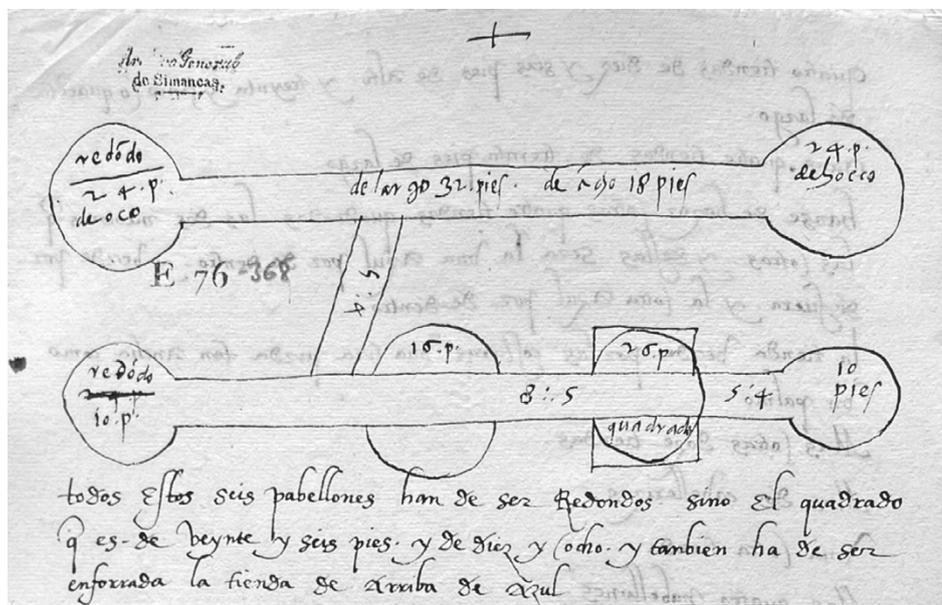


Fig. 4: Jerónimo de Orlando, *Tiendas y pabellones de Carlos V*, 1548. Extraído de AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1r.

70. Jerónimo de Orlando a anónimo, 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1r.-1v.

En la descripción, Orlando no menciona el tipo de material que deben tener los pabellones, sino que se limita a dar indicaciones de los colores de estos y de las banderas y divisas. No obstante, las notas de gastos de la Contaduría Mayor de Cuentas del Archivo General de Simancas⁷¹ nos ayudan a conocer cuáles eran los elementos que configuraban las tiendas. Los alfaneques de Carlos V, siguiendo las directrices de Orlando, tendrían que ser de naval azul, un color muy demandado por los artífices de hacer tiendas, como se reitera en la documentación, pues el maestro Nicolás de Credensa recurría a Jacomo Pindodena para teñir cuerdas de naval blanco y azul. Además de a Jacomo, a Paulo Pindodena se le encargó «tiñir en azul veynte cuerdas de rua[n] bla[n]co». ⁷² El ruan es un tejido de algodón parecido al percal⁷³ que se fabricaba en la ciudad francesa de Ruan,⁷⁴ en Normandía. La región gala se consolidó como uno de los centros más importantes de producción de paños para su exportación, que alcanzó su auge en el siglo XIV⁷⁵ y se afianzó en el siglo XV, una vez finalizada la guerra de los Cien Años. El intercambio entre este tejido normando y la lana castellana era algo habitual, un antecedente que sentó las bases de las relaciones comerciales entre Normandía y la Península Ibérica en el siglo XVI.⁷⁶

En otras notas de gastos se menciona otro tejido teñido de azul de origen francés, de la provincia de Anjou, llamado angeo,⁷⁷ una tela confeccionada por un lino vasto que menciona Sebastián de Covarrubias (1539 – 1613) en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, que indica que no existe ninguna tela con más anchura que esta.⁷⁸ Asimismo, era producto de comercio entre los territorios hispánicos y los franceses durante el siglo XVI y estaba destinada principalmente a la confección de prendas como camisas, cuellos

71. AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1368, s.f., y AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1380, s.f.

72. AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1380, s.f.

73. DÁVILA, DURÁN I PUJOL y M. GARCÍA FERNÁNDEZ: *Diccionario histórico de telas...*, p. 171.

74. YOLANDA CONGOSTO: *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas (siglo XVII)*, vol. II, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, p. 167. Algunas descripciones de este tejido se refieren a él como un lienzo fino. Este material aparece por primera vez documentado en el siglo XIII, véase MIGUEL GUAL CAMARENA: *Vocabulario del comercio medieval*. En <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval>. [Consultado a fecha de 16/08/2023].

75. La entrada principal en la península de los tejidos procedentes de Flandes, el norte de Francia e Inglaterra eran los puertos cantábricos, véase MARTÍNEZ MELÉNDEZ: *Los nombres de tejidos...*, p. 10.

76. MÁXIMO DIAGO HERNANDO: *La industria y el comercio de productos textiles en Europa. Siglos XI al XV*, Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 42-43.; La importancia del intercambio de los tejidos franceses en el siglo XVI no solo se limitaba a Normandía. El territorio francés en general era una rica zona de producción textil, véase MARTA SÁNCHEZ ORENSE: *La moda en el Renacimiento: Estudio de sus voces sartoriales y textiles*, Tirant Humanidades, València: Tirant Humanidades, 2021, p. 50, que a su vez cita DIAGO HERNANDO: *La industria y el comercio...*

77. AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1368, s.f., y AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1380, s.f.

78. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española...* Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 70v.

o gorgueras.⁷⁹ En cuanto a otros tejidos, aunque no aparezca en los gastos de Jerónimo de Orlando, debemos tener en cuenta el filempua, una tela ligera de lino o algodón bordada con hilo o seda que se empleaba para la confección de pabellones, tal y como se aprecia en los inventarios de la Corona de Aragón.⁸⁰

Estéticamente, en las tiendas destacaban las banderas que ondeaban y que estaban rematadas por los mástiles que sustentaban los pabellones. Es aquí donde percibimos, al igual que en el quinto paño de la *Conquista de Túnez*,⁸¹ quién es el verdadero protagonista en cada enfrentamiento bélico por medio de la simbología heráldica y de las divisas imperiales presentes en las banderas de las tiendas y pabellones, que no es otro que Carlos V.⁸² Jerónimo de Orlando resalta las efigies del César que deben ser imprescindibles en estas estructuras: «... han de tener sus banderas de hierro o de cobre con sus Armas de la vna p[ar]te la Aguila y de la otra las de España. los dos chicos [pabellones] han de tener de la vna p[ar]te y de la otra plus Vltra...».⁸³ El águila es una herencia alegórica del antiguo Imperio Romano que consolida la imagen cesárea como dominador del mundo, pues desde la cultura romana se concibió como emblema del triunfo universal sobre las demás naciones, llegando a ser considerada la portadora del fuego y de la luz celeste, el pájaro del Sol.⁸⁴ No obstante, esta ave también había conformado la divisa personal de Isabel la Católica (1451 – 1504), convirtiéndose en una de las tres efigies más difundidas de los Reyes Católicos junto al yugo y a las flechas. El águila también se vincula con San Juan y, en ocasiones, aparece junto a la leyenda *Sub umbra alarum tuarum protege nos* (Protégenos bajo la sombra de tus alas) en monedas de oro desde 1497, o en manuscritos iluminados como en el *Breviario* de Isabel de la British Library de Londres.⁸⁵

79. PÉREZ TORAL: «Tejidos y textiles...», p. 198, que a su vez cita DÁVILA, DURÁN I PUJOL Y M. GARCÍA FERNÁNDEZ: *Diccionario histórico de telas...*; Especifican que el uso de este tejido fue más allá en el siglo XVII en piezas como sábanas, jergones, colchones, jergas, lenzuolos, etc., aunque, como vemos en la cuenta de gastos de Jerónimo de Orlando, el angeo no solo se utilizaba en el siglo XVI para la vestimenta, sino que también para las tiendas militares.

80. MARTÍNEZ MELÉNDEZ: *Los nombres de tejidos...*, p. 537; Esta tela se traduce al castellano como «estopilla».

81. ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 71.

82. En cuanto a la iconografía imperial de Carlos V en las banderas resulta imprescindible el estudio de Jesús Félix Pascual Molina, véase JESÚS F. PASCUAL MOLINA: «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales», *Archivo Español de Arte*, tomo 90, núm. 357, CSIC, 2017, pp. 31-48.

83. Jerónimo de Orlando a anónimo, 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1r.

84. SANTIAGO SEBASTIÁN: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid: Ediciones Tuerco, 1986, pp. 40-42.

85. FAUSTINO NARGANES QUIJANO: «La emblemática de los Reyes Isabel y Fernando: ejemplos palentinos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, núm. 79, Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 2008, p. 15; *Breviario* de la reina Isabel, British Library (Londres), Add. 18851, fol. 436v.



Fig. 5: (Izquierda) Hans Weiditz, según Alberto Durero. *Carlos como Rey de España y candidato al Imperio*, 1519, 308 x 195 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Inv. IH/1709/1

(Derecha) Atribuido a Hans Weiditz. *Carlos como Rey de España*, 1519, 360 x 204 mm. Graphische Sammlung Albertina, Viena. Inv. 1549/369

Desde la subida al trono imperial de Carlos V, así como desde su candidatura como rey de España, esta divisa ha estado condicionada por un cierto dualismo en la configuración visual de las artes del emperador. Mientras que el águila bicéfala hace referencia al Sacro Imperio Romano Germánico, el águila, herencia de los Reyes Católicos, suele aparecer custodiando las armas de España. Esta lectura está presente en las dos versiones de un mismo grabado realizado hacia 1519 por Hans Weiditz (1495 – 1537), autor de al menos una de las dos xilografías (fig. 5). La versión de la Biblioteca Nacional de España muestra a Carlos V como rey de España y candidato al Imperio,⁸⁶ en cuya parte superior del retrato aparece el escudo central del Sacro Imperio Romano Germánico, el águila bicéfala, con la corona imperial y el Toisón de

86. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Xilografía, 308 x 195 mm. Inv. IH-1709-1. Véase CHECA CREMADES: *Carolus...*, p. 204.

Oro custodiado por las armas de los reinos hispánicos donde penden de una cuerda el yugo y las flechas de Isabel y Fernando (1452 – 1516). La versión de la Albertina de Viena refleja a Carlos solo como rey de España.⁸⁷ En esta estampa, el ave envuelve y protege con sus alas las armas de Castilla y Aragón a colación de la premisa del lema *Sub umbra alarum tuarum protege nos*, reiterándose las divisas de los Reyes Católicos. De la misma manera, en ocasiones, el águila bicéfala se muestra protegiendo todos los dominios del emperador, presentando las armas reales de Castilla y Aragón con los dominios austríacos y borgoñones.⁸⁸

En consonancia con las empresas africanas de Carlos V, destaca Eurialo d'Ascoli (1485/90 – 1554) y su *Stanze sopra l'impresa de l'Aquila e Stanze a Carlo V*, un códice miniado realizado por Giulio Clovio (1498 – 1578) que rememora la victoria del emperador en territorio tunecino como un águila negra que desgarrar por los aires a un ave rapaz que alude al ejército de Barbarroja.⁸⁹

Sin embargo, fue el mote *Plus Ultra* lo que configuró la divisa personal del César junto a las Columnas de Hércules. El lema fue ideado por el milanés y consejero real Luigi Marliano (1464 – 1521) en el verano de 1516, un año antes de que este acompañase a Carlos en su primer viaje a España. En esta expedición, cuentan las crónicas que el navío en el que embarcaron desde Gante hacia la Península Ibérica se podía ver pintada la divisa⁹⁰ acompañando a Cristo en la cruz con la Virgen María y San Juan Evangelista.⁹¹ Respecto al origen de este lema,⁹² todo apunta a que *Plus Ultra*⁹³ es una clara alusión al poder expansionista de Carlos V que so-

87. Graphische Sammlung Albertina, Viena. Xilografía, 360 x 204 mm. Inv. 1949/369. Véase *Ibidem*.

88. PASCUAL MOLINA: «La iconografía de las banderas...», p. 37; «El águila bicéfala de sable sobre fondo de oro, con un escusón en el pecho con las armas personales del emperador» fue heredada siguiendo el modelo de los emperadores Federico III y Maximiliano I.

89. JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: «“Pinturas tejidas”. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez», *Reales Sitios*, núm. 174, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, pp. 34-35, que a su vez cita JOSÉ LUIS GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO: *Regia Bibliotheca: el libro en la Corte española de Carlos V*, vol. I, Mérida: Junta de Extremadura, 2005, pp. 296-297; Respecto al códice de Eurialo d'Ascoli: ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, HANDSCHRIFTEN, AUTOGRAPHEN UND NACHLASS-SAMMLUNG, VIENNA. INV. COD. VIND. 2660

90. CHECA CREMADES: *Carolus...*, p. 192. A Carlos le agradó tanto la idea de Marliano que le obsequió con el obispado de Tuy.

91. MARCEL BATAILLON: «Plus Oultre: La cour découvre le Nouveau Monde». En JACQUOT, JEAN (dir.): *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint, II*, París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 13.

92. EARL E. ROSENTHAL: «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, Londres: The Warburg Institute, 1971, pp. 204-228. Véase también EARL E. ROSENTHAL: «The invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, Londres: The Warburg Institute, 1973, pp. 198-230.

93. Una revisión actualizada del lema lo encontramos en VÍCTOR MÍNGUEZ; JUAN CHIVA BELTRÁN; PABLO GONZÁLEZ TORNEL; INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA; OSKAR J. ROJEWSKI: *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500 – 1558)*, Castelló: Universitat Jaume I, 2020, pp. 67-81.

bre pasa los límites espaciales definidos por las columnas herculianas en el Estrecho de Gibraltar, procediendo del adagio *Non Plus Ultra*, llegando a equipararse la imagen del emperador con la de Hércules,⁹⁴ tal y como lo interpretó Girolamo Ruscelli (1518 – 1566) en *Le imprese illustri* de 1566: «passar ancor Più Oltre in uirtù, et valore, et nello stender Più Oltre la fama, et la gloria sua».⁹⁵ Carlos V había llegado más allá extendiendo los límites de la cristiandad hasta el fin del mundo,⁹⁶ transformándose en un Hércules cristiano, un fundamento que también se proyectó en el imperio de Maximiliano I.⁹⁷ La síntesis entre la mitología clásica y las narraciones bíblicas se convirtió en «uno de los *topoi* más frecuentes en la construcción de la imagen heroica del emperador»,⁹⁸ y ello se ve reflejado en la Rodela de la Medusa⁹⁹ que realizó Filippo Negroli (ca. 1510 – 1579) y Giovan Battista Negroli (1517 – ca. 1582) en la década de 1550. Posteriormente, Felipe II (1527 – 1598) adoptó las efigies de su padre. Este, el nuevo Hércules, recibe el peso del dominio del mundo sustituyendo a Carlos V, el Atlas fatigado. Los siguientes Austrias hispanos también recibieron la herencia del héroe que se mantuvo presente bajo los Borbones, conformándose la figura del Hércules gálico.¹⁰⁰

94. ROSENTHAL: «Plus Ultra...», pp. 204-207.

95. SANTIAGO ARROYO ESTEBAN Y ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS: «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”», *Pecia Complutense*, núm. 8, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 29-31; cita extraída de GIROLAMO RUSCELLI: *Le imprese illustri con espositioni et discorsi del S.or Ieronimo Ruscelli... In Venetia: appresso Francesco Rampazetto*, 1566, p. 116.

96. MATTEO MANCINI: «La elaboración de nuevos modelos en la retratística moderna». En REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ y ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL (coords.). *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000, p. 230.

97. CHECA CREMADES: *Carolus...*, p. 23.

98. *Ibidem*, p. 424.

99. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, HOFJAGD-UND RÜSTKAMMER, VIENA. Acero y oro, 61 cm. INV. A 693A. En ella conviven figuras como David, Sansón, el propio Hércules y Judith, la Victoria y la Fama aladas, medallones de César, Augusto, Claudio y Escipión, estos últimos inspirados en estampas de Mantegna, y la Gorgona Medusa, véase *Ibidem*.

100. FERNANDO CHECA CREMADES: «(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, núm. 1, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 55-80. VÍCTOR MÍNGUEZ e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons, 2020, pp. 90-94; CHECA CREMADES: *Carlos V...*



Fig. 6: Jan Cornelisz Vermeyen, *Combate naval ante la Goleta*, 1546 - 1550
(Detalle del cartón del tapiz n.º 5 de la serie de la conquista de Túnez).
Kunsthistorisches Museum Wien

Retomando la descripción de las tiendas de campaña de Jerónimo de Orlando, estas «... han de tener sus banderas de hierro o de cobre con sus Armas de la vna p[ar]te la Aguila y de la otra las de España. los dos chicos [pabellones] han de tener de la vna p[ar]te y de la otra plus Ultra...».¹⁰¹ El hecho de que la divisa *Plus Ultra* tuviese que ser colocada en las banderas de los dos pabellones más pequeños situados en el nivel inferior del dibujo, flanqueando los dos restantes, podría hacer alusión a la delimitación de las columnas de Hércules. Si observamos los testimonios gráficos realizados por Vermeyen en la campaña de Túnez, ninguno de ellos muestra el lema vinculado a Carlos V como Hércules, aunque sí aparece el águila bicéfala en los distinguidos alfanegues del César en el cartón del tapiz número 5 (fig. 6).¹⁰² Las tiendas de Túnez tenían un diseño diferente a las que describe Orlando trece años después; mientras que las primeras contaban con unas tiras rojas verticales y el águila bordada en el sombrero de los pabellones, en las descritas por Orlando en 1548 predomina el azul y los emblemas se hacen presentes en las banderas. La iconografía imperial, tanto el águila como las columnas y el *Plus Ultra*, también aparecen en las banderas que portó el ejér-

101. Jerónimo de Orlando a anónimo, 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1r.

102. Véase nota 19.

cito de Carlos V en los paños de la *Conquista de Túnez*, siendo identificadas por Valencia de Don Juan en el *Inventario Iluminado*.¹⁰³

El calabrés no solo se limitó a describir las tiendas de Carlos V, sino que también determinó cómo debían ser las de su ejército, confeccionadas de diversos colores, no solo en azul. Menciona seis pabellones; uno de ellos «guarnecido con sus cueros verdes y sus labores por de fuera y Azules escuros por de dentro con su bentanilla», y muestra por sus costuras «vna tira parda ancha cerca de vn palmo»,¹⁰⁴ con una altura de 18 pies. Dichos cueros para las tiendas eran adobados y extraídos principalmente de piel de vaca, aunque también se recurría a la piel de cabra, presente en las notas de gastos: «doss cueros de vaca adobados [...] para las costuras de las faldas de las tiendas»,¹⁰⁵ «una dozena de cueros de cabras adouados».¹⁰⁶ Otro pabellón de su séquito debía ser blanco en su exterior «con alguna pintura buena o labor»,¹⁰⁷ aunque no especifica ningún emblema o divisa. Este podría presentar similitudes con aquellos que Miguel Ángel Zalama observó en el cartón número 5 de la *Conquista de Túnez*, que se corresponde con una tienda al natural de las «telas alonas»,¹⁰⁸ de tono ocre. De los otros cuatro pabellones restantes, Orlando solo concreta que debían ser de 20 pies de alto.

Para completar todo el conjunto de las tiendas de campaña, el calabrés enumera otras tiendas y pabellones, aunque con muy poco detalle:

«quatro tiendas de diez y seis pies de alto y treynta y cinco o quare[n]ta de largo / otras quatro tiendas de treinta pies de largo / hanse de hazer otras quatro tiendas quadradas las dos menores q[ue] las otras y destas sera la vna Azul por dentro y berde por de fuera y la otra Azul por dentro / la tienda verde por las costuras Vna tira parda tan ancha como vn palmo / mas otras doze tiendas / mas dos cavallerizas / vna otra tienda / mas quatro pabellones / 44 tie[n]das y pavellones».¹⁰⁹

En el mismo año en el que realizó el dibujo, fue cesado de su cargo el 16 de septiembre de 1548,¹¹⁰ unos días después del casamiento entre el archiduque Maximiliano (1527 – 1576) y la infanta María (1528 – 1603), regentes de los territorios hispánicos hasta 1551. No sabemos la causa de este despido, pero, teniendo en cuenta la descripción y el bosquejo, se nos presentan dos posi-

103. PASCUAL MOLINA: «La iconografía de las banderas...», pp. 38-40. Como indica Jesús Félix Pascual se trata de un documento en el que se muestran acuareladas las armaduras de Carlos V, conservado en la Real Armería de Madrid con el número de inventario N-18; El emblema del águila, el mote Plus Ultra y las columnas herculianas se presentan en el *Inventario Iluminado* junto a Santiago Matamoros, san Cristóbal y Cristo crucificado.

104. Jerónimo de Orlando a anónimo, 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1r.

105. AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1380, s.f.

106. AGS, CMC, 1ª ÉPOCA, LEG. 1368, s.f.

107. Jerónimo de Orlando a anónimo, 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1r.

108. ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 78.

109. Jerónimo de Orlando a anónimo, 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 368, 1v.

110. ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», p. 75.

bilidades: o bien Orlando realizó su último trabajo para Carlos V, o bien está rindiendo cuentas de las tiendas y pabellones que en ese momento estaban a su cargo. Es probable que se trate de lo segundo, pues junto a la descripción que contiene el dibujo, se suceden dos memoriales, uno del 28 de junio de 1548 y otro del 2 de agosto del mismo año,¹¹¹ los cuales parecen responder a una ordenanza dirigida al calabrés para que justificase dónde se encontraban algunas tiendas y pabellones, así como algunos materiales que las configuraban. Quizás estas anotaciones no cumplieren con las expectativas y este fue el motivo de su despido. Aun así, aportan cuestiones interesantes, como que el castillo de Miravet era el recinto donde se guardaban estas estructuras cuando se percataban de que la armada turca y la francesa merodeaban por las costas levantinas:

«...hieronymo de horla[n]do dize [...] q[ue] en el castillo de mirabet el rrio arriba de tortosa tiene cinco pavellones y una tienda o alfaneq[ue] quasi acabadas para la persona de su m[a]g[es]t[ad] [...] el resta[n]te de las telas esta[n] e[n] el castillo de mirabet por sospecha de larmada del turco y de fra[n]cia...».¹¹²

Junto a esta noticia, también vuelve a mencionar el pabellón que él mismo salvó de los «alarbes» en Argel, indicando que Carlos V se sirvió de este en el cabo de Matafú, y que en esos momentos se encontraba en Cataluña junto a las nuevas tiendas que se estaban haciendo, seguramente las almacenadas en el Castillo de Miravet.¹¹³ Esta petición que se le remitió a Orlando de dar parte de las tiendas que estaban a su cargo confirmaría la hipótesis de Miguel Ángel Zalama, quien apuntó que el motivo de su cese pudo deberse a que el calabrés se podría haber beneficiado de su trabajo al margen de su salario.¹¹⁴

111. Jerónimo de Orlando a anónimo, 28 de junio de 1548, y «Memoria q[ue] dio horlando delas tiendas y telas y adonde esta[n]», 2 de agosto de 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fols. 369-370, respectivamente.

112. «Memoria q[ue] dio horlando delas tiendas y telas y adonde esta[n]», 2 de agosto de 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 370, 1r.

113. Jerónimo de Orlando a anónimo, 28 de junio de 1548, AGS, ESTADO, LEG. 76, fol. 369, 1r.; «...hieronymo de horla[n]do guarda y tenidor de las tiendas de su m[a]g[es]t[ad] dize q[ue] de las tiendas q[ue] se p[er]dieron e[n] la jornada de la tormenta de lo de argel quel saluo vn pavellon y su m[a]g[es]t[ad] se seruio del en algo en el cabo de mattafux cerca de alger y ma[n]do al dicho orla[n]do q[ue] lo guardasse y lo tiene co[n] los otros nuevos e[n] cataluña...»

114. ZALAMA: «Vestirse para la guerra...», pp. 75-76. Jerónimo de Orlando disponía de un salario de 50.000 maravedís anuales. El calabrés reclamó su sueldo desde noviembre de 1536 hasta su despido en 1548, que se traducían en 593.750 maravedís. Sin embargo, los contadores mayores percibieron en los libros de cuentas que le habían realizado pagos fragmentados de un total de 337.500 maravedís durante su cargo. Por tanto, la cifra real que Orlando debía percibir en 1548 era 256.250 maravedís, una suma importante de dinero como para no haberla reclamado por ella hasta su cese, tal y como indica Miguel Ángel Zalama. En consecuencia, es posible que Orlando se beneficiase parcialmente del dinero destinado a la elaboración de las tiendas de campaña del emperador.

CONCLUSIONES

Sea como fuere, debemos tener en cuenta que Jerónimo de Orlando no era el hacedor de tiendas y pabellones, sino que se encargaba de que se produjesen y de su mantenimiento. No sabemos hasta qué punto el calabrés remitía directrices sobre la configuración de las estructuras, uno de los aspectos que habría que tener en cuenta a la hora de continuar esta línea de investigación, susceptible de ser ampliada con el fin de conocer mejor las funciones desempeñadas por Orlando. Es más, tampoco conocemos el o los destinatarios de la descripción en la que se incluye el bosquejo ni de los memoriales, pero todo parece indicar que se trataba de los consejeros o secretarios de Carlos V. Entre ellos, debemos descartar a Francisco de los Cobos, ya que muere un año antes de la realización del dibujo, así como al virrey de Cataluña Francisco de Borja, mencionado en los memoriales como un tercero. En cambio, el receptor podría ser Juan Vázquez Molina, sucesor de su tío, Francisco de los Cobos, como secretario en el Consejo de Guerra.

Por otra parte, al indicar la voluntad de reutilizar algunas tiendas de campaña de Túnez de 1535 para la jornada de Argel de 1541, Jerónimo de Orlando nos ha permitido aproximarnos a la tipología de estas a través del registro de materiales y colores de las notas de gastos de 1542 que, a su vez, podrían tratarse de las cuentas de las estructuras para Argel. Por ende, el bosquejo y la descripción firmados por Orlando en 1548 podrían responder a un modelo muy similar a aquellos destinados a ambas empresas, sobre todo teniendo en cuenta los dos memoriales que justifican dónde se encontraban las tiendas y pabellones que ya existían previamente, aunque desconocemos su fecha de confección.

Uno de los principales objetivos de esta investigación ha sido corroborar la importancia de estas estructuras,¹¹⁵ no solo desde su condición puramente funcional de cobijo de las tropas ante los contratiempos meteorológicos o de contenedor de armamento, sino también como soporte para ensalzar la magnificencia del Imperio y, en este caso, la imagen clásica y heroica de Carlos V, la cual entendemos gracias a los estudios encabezados, principalmente, por Fernando Checa.

Por consiguiente, los pabellones y las tiendas de campaña eran objeto de lujo textil y se incluyen en una tipología de artes que, *a priori*, podríamos entender como efímeras; sin embargo, como hemos podido comprobar, no lo eran del todo una vez que se reutilizaban para servir en otras campañas. Tampoco dejan de cumplir una funcionalidad de lugar de poder, de espacio diplomático en el que se recibía a los vasallos, tal y como sucedió cuando el emperador acogió a Muley Hassan (fig. 7)¹¹⁶ una vez librada la batalla tunecina.

115. En un próximo trabajo abordaremos las pinturas murales de la Sala de Batallas del Real Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, otro testimonio que refleja la tipología de las tiendas de campaña en el siglo XVI como soporte artístico para la exaltación del poder.

116. Véase nota 19.



Fig. 7: Jan Cornelisz Vermeyen, *Reembarque del Ejército en la Goleta*, 1546 – 1550. (Detalle del cartón del tapiz n.º 12 de la *Conquista de Túnez*). Kunsthistorisches Museum Wien

BIBLIOGRAFÍA

- ALBI DE LA CUESTA, JULIO: «Los ejércitos de Carlos V». En MARIÁS, FERNANDO y PEREDA ESPESO, FELIPE (dirs.) *Carlos V, las armas y las letras*, Granada: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos, 2000.
- ALONSO ACERO, BEATRIZ: *Argel 1541. La campaña de Carlos V según Diego Suárez de Montañés*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2018.
- ARROYO ESTEBAN, SANTIAGO y VÁZQUEZ DUEÑAS, ELENA: «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”», *Pecia Complutense*, núm. 8, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- BATAILLON, MARCEL: «Plus Oultre: La cour découvre le Nouveau Monde». En JACQUOT, JEAN (dir.): *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint, II*, París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- BOON, KAREL G: *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Rijksmuseum*, vols. I-II, La Haya: Government Publishing Office, 1978.
- BRANDI, KARL: *Carlo V*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, ed. 2008.

- CHECA CREMADES, FERNANDO (dir.): *Carolus*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: «(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, núm. 1, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 55-80.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: «La entrada de Carlos V en Milán el año 1541», *Goya*, núm. 151, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1979, pp. 24-31.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid: Ediciones El Viso, 1999.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de Oro*, Bruselas, París y Madrid: Fonds Mercator, Galerie des Gobelins, Fundación Carlos de Amberes, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2010.
- CLELAND, ELIZABETH (coord.): *Grand Desing. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2014.
- CONGOSTO, YOLANDA: *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas (siglo XVII)*, vol. II, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE: *Tesoro de la lengua castellana o española...* Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- CROWLEY, ROGER: *Imperios del mar. La batalla final por el Mediterráneo 1521 – 1580*, Barcelona: Ático de los Libros, 2013.
- DÁVILA, ROSA, DURÁN I PUJOL, MONTSERRAT y GARCÍA FERNÁNDEZ, MÁXIMO: *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004.
- DIAGO HERNANDO, MÁXIMO: *La industria y el comercio de productos textiles en Europa. Siglos XI al XV*, Madrid: Arco Libros, 1998.
- DURAND DE VILLEGAINON, NICOLAS; TOLET, PIERRE (ed.): *Relation de l'expédition de Charles-Quint contre Alger*, H.-D. de Grammont, París: H.-D. de Grammont, 1874.
- DURAND DE VILLEGAINON, NICOLAS: *Caroli V Imperatoris. Expeditio in Africam ad Argieram, Parisiis: Apud Joannem Lodoicum Tiletanum ex adverso collegii Remensis*, 1542.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL: *Carlos V. El César y el hombre*, Madrid: Espasa, 2015.
- FERNÁNDEZ LANZA, FERNANDO: «El muladí Hassan Aga (Azan Aga) y su gobierno en Argel. La consolidación de un mito mediterráneo», *Studia Historica. Historia Moderna*, núm. 36, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.

- FORONDA Y AGUILERA, MANUEL DE: *Estancias y viajes del Emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte...* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1914.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: «“Pinturas tejidas”. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez», *Reales Sitios*, núm. 174, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, JOSÉ LUIS: *Regia Bibliotheca: el libro en la Corte española de Carlos V*, vol. I, Mérida: Junta de Extremadura, 2005.
- GOZALBO NADAL, ANTONIO: «Asalto a la «Manzana dorada». Carlos V, Solimán el Magnífico y los ataques turcos contra Viena en 1529 y 1532». En RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA y MÍNGUEZ, VÍCTOR (eds.) *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón: Ediciones Trea, 2021.
- GOZALBO NADAL, ANTONIO: «Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V», *Potestas*, núm. 9, Castelló: Universitat Jaume I, 2016, pp. 109-134.
- GOZALBO NADAL, ANTONIO: *Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial*, Castelló: Universitat Jaume I, 2021.
- GUAL CAMARENA, MIGUEL: *Vocabulario del comercio medieval*, Universidad de Murcia. Disponible en <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval>.
- HAAG, SABINE y SCHMITZ-VON LEDEBUR, KATJA: *Kaiser Karl V. erober Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapissereien*, Viena, Kunsthistorisches Museum Wien, 2013.
- HORN, HENDRIK J.: «The Sack of Tunis by Jan Cornelisz Vermeyen: A section of a preliminary drawing for his Conquest of Tunis Series», *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 32, núm. 1, Amsterdam: Rijksmuseum, 1984.
- JUNQUERA DE VEGA, PAULINA y HERRERO CARRETERO, CONCEPCIÓN: *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I: Siglo XVI*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.
- MANCINI, MATTEO: «La elaboración de nuevos modelos en la retratística moderna». En REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ y ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL (coords.). *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, MARÍA DEL CARMEN: *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1989.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ (dir.): *La Corte de Carlos V. Los servidores de las Casas Reales*, tomo III, vols. IV-V, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MICHEL, EVA y STERNATH, MARIA LUISE (dirs.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, München, London y New York: Prestel, 2012.

- MÍNGUEZ, VÍCTOR y RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid: Marcial Pons, 2020.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR; CHIVA BELTRÁN, JUAN; GONZÁLEZ TORNEL, PABLO; RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA; ROJEWSKI, OSKAR J.: *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500 – 1558)*. Castelló: Universitat Jaume I, 2020.
- NARGANES QUIJANO, FAUSTINO: «La emblemática de los Reyes Isabel y Fernando: ejemplos palentinos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, núm. 79, Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 2008.
- NORDMAN, DANIEL: *Tempête sur Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, Saint-Denis: Editions Bouchene, 2011.
- PARDO MOLERO, JUAN FRANCISCO: *La defensa del imperio. Carlos V, Valencia y el Mediterráneo*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- PASCUAL MOLINA, JESÚS F.: «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales», *Archivo Español de Arte*, tomo 90, núm. 357, CSIC, 2017.
- PÉREZ TORAL, MARTA: «Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII», *Revista de Investigación Lingüística*, núm. 20, Murcia: Universidad de Murcia, 2017.
- PÉREZ, JOSEPH: «La idea imperialista de Carlos V». En AA.VV.: *El Emperador Carlos y su tiempo*, Madrid: Deimos, 2000.
- PORRAS GIL, MARÍA CONCEPCIÓN: «Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito». En ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL (dir.); PASCUAL MOLINA, JESÚS F. y MARTÍNEZ RUIZ, MARÍA JOSÉ (coords.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón: Ediciones Trea, 2018.
- QUATREFAGES, RENÉ: «La 'Proveduría des Armadas': de l'expédition de Tunis (1535) a celle d'Alger (1541)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 14, Madrid: Casa de Velázquez, 1978.
- RAMIRO RAMÍREZ, SERGIO: *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid: CEEH, 2021.
- ROSENTHAL, EARL E.: «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, Londres: The Warburg Institute, 1971.
- ROSENTHAL, EARL E.: «The invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, Londres: The Warburg Institute, 1973.
- RUSCELLI, GIROLAMO: *Le imprese illustri con espositioni et discorsi del S.or Ieronimo Ruscelli... In Venetia: appresso Francesco Rampazetto*, 1566.

- SÁNCHEZ ORENSE, MARTA: *La moda en el Renacimiento: Estudio de sus voces sartoriales y textiles*, Tirant Humanidades, València: Tirant Humanidades, 2021.
- SANDOVAL, PRUDENCIO DE: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, tomo II, Pamplona: Bartholomé Paris, 1614.
- SANTA CRUZ, ALONSO DE; BELTRÁN Y RÓZPIDE, RICARDO y BLÁZQUEZ Y DELGADO-AGUILERA, ANTONIO (eds.): *Crónica del emperador Carlos V*, tomo III, Madrid: Real Academia de la Historia, 1922.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid: Ediciones Tuero, 1986.
- SERVICIO HISTÓRICO MILITAR: *Dos expediciones españolas contra Argel, 1541 y 1775*, Madrid: Imprenta del Servicio Geográfico del Ejército, 1946.
- SUÁREZ MONTAÑÉS, DIEGO; ALONSO ACERO, BEATRIZ y BUNES IBARRA, MIGUEL ÁNGEL DE (eds.): *Historia del Maestre último que fue de Montesa y de su hermano Don Felipe de Borja, la manera como gobernaron las memorables plazas de Orán y Mazalquivir...* València: Institució Alfons el Magnànim, 2005.
- SUÁREZ MONTAÑÉS, DIEGO; GUILLÉN ROBLES, FRANCISCO (ed.): *Historia del Maestre último que fue de Montesa y de su hermano don Felipe de Borja, la manera como gobernaron las plazas de Orán y Maçaelquivir...* Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1889.
- SUÁREZ MONTAÑÉS, DIEGO: *Historia del maestre vltimo qve fue de Montesa y de su Hermano Don Felipe de Borja la manera como gouernaron las memorables plaças de Oran y Maçaelquivir...* 1601.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de la Batalla de Pavía y de la Jornada de Túnez». En RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA y MÍNGUEZ, VÍCTOR (eds.) *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, Gijón: Ediciones Trea, 2021.
- ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL: «Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de la conquista de Túnez», *Potestas*, núm. 16, Castelló: Universitat Jaume I, 2020.

GREGORIO FERNÁNDEZ Y EL MITO DEL ARTISTA

GREGORIO FERNÁNDEZ AND THE MYTH OF THE ARTIST

MIGUEL HERMOSO CUESTA
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 77-114
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8097>
Recibido: 28/05/2024 Evaluado: 14/06/2024 Aprobado: 21/06/2024



RESUMEN: El texto estudia la fortuna crítica de Gregorio Fernández desde finales del s. XVIII hasta finales del s. XX, período en el que su figura experimenta un proceso de mitificación que acomoda al artista a las necesidades sociales o políticas de cada momento. El escultor, una vez consagrado como mito artístico, se convierte en un tópico al que se atribuyen unas características que aparecen como inamovibles y que en ocasiones, como ocurre a lo largo del s. XIX se vuelven incluso en su contra al presentarlo como un escultor devoto, casi místico, vinculado a la religiosidad popular castellana de la que materializaría sus ideas. Fernández se convirtió de esta manera en un escultor naturalista, privado de un pensamiento propio sobre su arte, que no hacía sino copiar con una técnica impecable las fisonomías de un supuesto pueblo castellano convertido también en tópico desde la segunda mitad del s. XIX. Estas ideas, consagradas en multitud de textos que pueden rastrearse hasta finales del s. XX han lastrado en gran medida la comprensión del arte del escultor que ha quedado convertido, como tantos otros, en una figura sin matices que es necesario redescubrir sin

prejuicios para poder entenderlo en toda su magnitud. El texto es por una parte un estado de la cuestión, en el que se incluyen referencias no tenidas en cuenta hasta ahora por parte de la historiografía que ha tratado al escultor, y por otra una reflexión sobre la necesidad de una manera diferente de abordar el estudio de la Historia del Arte, desde un planteamiento estrictamente científico, que cuestione la validez de las verdades tradicionalmente admitidas y atienda al contexto histórico de la obra y no a las necesidades del escritor.

Palabras clave: Gregorio Fernández, Escultura, Barroco, Siglo de Oro, Arte español.

ABSTRACT: The text deals with the idea of artistic myth applied to the Baroque sculptor Gregorio Fernández, studying different texts from the 18th until the end of the 20th century and showing how every era adapts the study of Art History to its own needs. Once the artist was consecrated as a Spanish myth he became just a cliché, the incarnation of some permanent characteristics that even, as happened in the 19th century, reduced him into a devout, almost mystical sculptor, linked to a specific way of popular devotion. In this manner, the intellectual aspects of his art were lost in order to turn him into a naturalist artist who did nothing but to copy the physiognomies of a Castilian people that also became a cliché in the same 19th century. These ideas, as many a texts shows, have greatly hindered the understanding of Fernández's art, which has become a figure without nuances that must be rediscovered and studied anew in order to understand him in all its importance.

The text is, on the one hand a state of the art, which includes references not taken previously into account by the historiography and on the other a reflection on the need for a different way of approaching the study of Art History, from a strictly scientific point of view, questioning the validity of traditionally accepted ideas and enhancing the importance of the historical context in which the work of art was created.

Key words: Gregorio Fernández, Sculpture, Baroque, Siglo de Oro, Spanish Art.

INTRODUCCIÓN

El carmelita fr. Juan de Orbea en 1624 consideraba de la mayor importancia que Gregorio Fernández (1576-1636) realizara el retablo mayor del convento de las franciscanas concepcionistas de Éibar, pues «muerto este hombre, no ha de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho».¹ La misma admiración mostraba fr. Francisco Calderón cuando escribía en 1679 que la cabeza del *San Pedro en cátedra* (fig. 1) del monasterio franciscano de El Abrojo era «obra tan perfecta y de tanta valentía que [a] cualquiera que la mire causa pavor».²



Fig. 1. Gregorio Fernández, *San Pedro en Cátedra*, c. 1630, 150 x 113 x 90 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

1. En carta a d. Juan López de Issasi transcrita por el CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. II, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889, p. 257. Isabel del Río y de la Hoz: *Gregorio Fernández y su escuela*, Madrid: Historia 16 (Cuadernos de arte español, n.º 40), 1992, p. 8 atribuye esta afirmación al rey Felipe IV.

2. ESTEBAN GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros en el Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1965, p. 51. JESÚS URREA FERNÁNDEZ: «Gregorio Fernández en el convento de Scala Coeli del Abrojo», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 3, 1998-1999, p. 23.

Estos elogios y otros similares dedicados al «insigne»,³ «inmortal en la fama»,⁴ «famoso y cèlebre»⁵ y «eminente»⁶ escultor en la Edad Moderna, muestran el aprecio de la sociedad tanto por la calidad de su arte como por su habilidad para crear, definir y renovar tipos iconográficos como los de santa Teresa de Jesús, la Inmaculada Concepción o el Cristo yacente, considerados modelos de tal perfección que se repetirían hasta el s. XVIII.⁷

No sorprende por tanto que entre los clientes del artista se encontraran el rey Felipe III,⁸ el duque de Lerma, el condestable de Castilla o el obispo de Segovia⁹ ni que, basándose en estos tempranos testimonios, su figura haya alcanzado un carácter casi mítico en la historiografía,¹⁰ que ha considerado que la valoración del artista ha sido siempre superlativa, llegándose a afirmar que «se vió rodeado el escultor en propia vida de una aureola y fama excepcionales. No ha necesitado de la posteridad para ser descubierto. Y esa fama jamás ha palidecido»¹¹ o que sus esculturas «no han sufrido los altibajos del capricho de la moda ni tampoco han necesitado revalorización alguna».¹² Ideas que, sin embargo, no se sustentan ante una lectura atenta de los textos que mencionan al artista durante el s. XIX y la primera mitad del XX, en los

3. Así lo calificaba el licenciado Francisco Nieto cuando registraba el fallecimiento de Fernández el 22 de enero de 1636 en el Libro de entierros de la iglesia de San Ildefonso de Valladolid, García Chico, *Los grandes imagineros*, p. 52.

4. Palabras de Juan de Peñalosa en su manuscrito de 1626 conservado en la catedral de Astorga *Relación de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga el obispo y su cabildo, marqués y su ciudad, en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, fol. 13 (cito por la edición de Bernardo Velado Graña, Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1996, p. 19).

5. MATEO DE ANGUIANO: *Parayso en el desierto*, Madrid: Agustín Fernández, 1713, p. 123. «Vivia por entonces en Valladolid el famoso, y cèlebre Gregorio Hernandez, su hijo, y vezino, insigne en la escultura».

6. ANTONIO ACISCLO PALOMINO: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 278.

7. MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA: «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 38, 1972, pp. 371-389. RAMÓN PÉREZ DE CASTRO: «La huella de Gregorio Fernández y la escultura del s. XVII en Medina de Rioseco», en RAMÓN PÉREZ DE CASTRO y MIGUEL GARCÍA MARBÁN (ed.): *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid: Diputación Provincial, 2001, pp. 161-182.

8. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, pp. 25-28.

9. JESÚS URREA: «Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández», en Jesús Urrea (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 31-32.

10. La fortuna crítica de la obra del escultor ha sido analizada en parte por MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor*, Madrid, pp. 59-68, en Javier Burrieza Sánchez: «Gregorio Fernández: retrato histórico de un escultor en Valladolid», en JOSÉ LUIS ALONSO PONGA y PILAR PANERO GARCÍA (ed.): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008, pp. 245-255 y para el siglo XIX en Valladolid por ANA CRISTINA VALERO COLLANTES: «La memoria perdida de un gran escultor», en ALONSO PONGA y PANERO GARCÍA (ed.): *Gregorio Fernández: antropología*, pp. 511-524.

11. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 148.

12. JESÚS URREA: «Aproximación biográfica», p. 15. Un breve estado de la cuestión en Jesús Urrea: *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 11-14.

que se percibe una clara fluctuación tanto en el aprecio de su obra como en el de su relevancia histórica. Estos escritos además han sido responsables en gran medida de la visión que del artista ha tenido la historiografía contemporánea, configurando una visión parcial, mitificada y basada en una serie de tópicos que lo han identificado ante todo como el autor de imágenes pasionales destinadas sobre todo a las procesiones de Semana Santa.¹³ Un género caracterizado, según la bibliografía especializada, por su carácter teatral y en el que la escultura se convertiría en un mero recurso decorativo para exaltar la religiosidad popular.¹⁴ Esta percepción se mantendría incluso a finales del s. xx, consagrando un relato según el cual el artista se convertía en un reflejo de lo que la Historia del Arte de la España de posguerra consideraba que era el barroco español, en el que Fernández

Sintoniza plenamente con la atmósfera dura y agria de aquella España del siglo xvii: la de los flagelantes, de carnes ensangrentadas y doloridos cuerpos. Los pasos procesionales más emotivos de la famosa Semana Santa de Valladolid fueron temas predilectos de este artista (...) Las esculturas de Gregorio Fernández corresponden al predicamento de la Iglesia desde el Concilio tridentino, en el sentido de que las imágenes sagradas ante todo deben incitar a la fe; este escultor realiza santos algo tristes, personas que lloran, melancólicas, porque nos transmiten el sentido último de la vida.¹⁵

GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CANON DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA

Sin duda en esa visión parcial, aunque como todos los tópicos no exenta de una parte de verdad, ha influido la dificultad para comprender la escultura española de la Edad Moderna, que no se adapta a los mismos parámetros que la pintura, ante la que ha quedado postergada muchas veces en los estudios del arte del siglo xvii, siendo ilustrada frecuentemente con un número reducido de imágenes que se repiten hasta convertirse en prototípicas.¹⁶ La

13. ANGUIANO: *Parayso en el desierto*, p. 108 afirma que coincidiendo con la presencia de la corte en Valladolid en 1601 Fernández «por entonces labraba los passos de la Passion del Señor, que se sacan en las Processiones de la Semana Santa, y son una maravilla del Arte, por su viveza, y primor», atribuyendo en p. 124 incluso la invención de los pasos de Semana Santa al escultor, «entallò la mayor parte de los Passos de Valladolid con gran primor y viveza, y otras hechuras, que ay en varias partes, y yo he visto algunas. Otras entallaron despues algunos Discipulos suyos, y à este modo se fueron estableciendo los Passos, como oy se usa, y en todas partes».

14. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 12.

15. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández y su escuela*, pp. 4 y 6, ideas que aparecían ya en MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura del siglo xvii*, Madrid: Plus Ultra, 1963, p. 54.

16. En la exposición que dio a conocer al gran público internacional la escultura policromada española del s. xvii, Xavier Bray (comisario): *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres: National Gallery, 2009 no se incluía una sola obra de Pedro Roldán o de otros miembros de su familia como María Josefa o Luisa, pero tampoco había ninguna escultura de Francisco de Moure, de

situación se explica en parte gracias al mayor conocimiento de la pintura española en ámbito internacional desde el s. XIX, debido en gran medida a los sucesivos expolios y ventas del patrimonio artístico, que configuraron una cierta idea de la escuela española (pictórica, no escultórica), cuyos máximos exponentes eran Velázquez y Murillo.¹⁷ Aunque algunas de esas ideas pueden rastrearse hasta la Ilustración, que caracterizó al conjunto del arte español como eminentemente religioso, realista¹⁸ y carente de profundidad intelectual o refinamiento, rozando incluso en ocasiones lo popular, contrastándolo a propósito muchas veces con las ideas que se tenían acerca del arte italiano, auténtica piedra de toque de las escuelas artísticas europeas. Una visión de la que también se resentiría la arquitectura de los siglos XVII y XVIII¹⁹ y en la que jugaron un importante papel los tópicos que se aplicaban a lo español desde el s. XVI por parte de los visitantes foráneos, reforzados desde la segunda mitad del s. XVIII por el nacimiento de los nacionalismos que tanto han lastrado la comprensión del arte hispánico de la Edad Moderna.²⁰ Al respecto es significativo el comentario de Marcel Dieulafoy en 1898 en el que tras señalar las convenciones e imposiciones religiosas que pesaban sobre los

Nicolás de Bussy o de un ámbito que no fuera vallisoletano o andaluz, un planteamiento que en realidad es el que seguía en 1951 María Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Dossat, 1951, quien afirmaba en p. 107 «La esterilidad artística de Aragón y Cataluña en este siglo es completa. Valencia, que tuvo buena escuela de pintura a comienzos del XVII, no la tiene de escultura. De los focos artísticos castellanos del Renacimiento solo subsiste Valladolid (...) La potencia artística de este período se cifra en Andalucía, país entonces el más rico de España, y ella sobresale en escultura más que en la pintura» advirtiendo al mismo tiempo en p. 108 que «Hay mucha “España negra” en el pintoresquismo de los Cristos sangrientos y dramáticos, desfilando acompañados de procesiones de disciplinantes, entre el empavorecido fervor de los fieles».

17. JAVIER PORTÚS PÉREZ: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012, Francisco Calvo Serraller: *La invención del arte español*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

18. GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS: *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1781, p. 37 «Alaben otros, en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la Verdad y la Naturaleza; mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros á Velazquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas». Todavía escribiría María Elena Gómez Moreno, *Breve historia...*, p. 103 que «El temperamento español ha sido siempre realista, tanto en las letras como en las artes; la evolución de éstas va paralela a la de aquéllas, y ambas, a los cambios sociales derivados de la decadencia política».

19. Como recordaba VIRGINIA TOVAR MARTÍN: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 17 «La arquitectura de este tiempo no tuvo cronista y por esto sus artífices han quedado en la oscuridad o absorbidos a veces por una brillante generación de pintores y decoradores de alto prestigio» y eso a pesar de obras tan lúcidas como la de George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Plus Ultra, 1957.

20. Todavía en fechas recientes ANDREA ZEZZA: «Hacia la modernidad: la pintura del Renacimiento en el Nápoles español» en ANDREA ZEZZA y RICCARDO NALDI (comisarios): *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 31-32 afirma que «al igual que la antigua Grecia, derrotada, había conquistado a los rudos vencedores romanos con su arte y su cultura, así la refinadísima Italia, derrotada, conquistó a los victoriosos españoles (...) Se determinó entonces una doble paradoja: por un lado, la de Italia que, en el momento de su máximo florecimiento cultural, al tiempo que se ofrecía como modelo de imitación para Europa, entraba en una crisis política que acabaría llevándola a perder su autonomía; por otro la de una España que, como leemos en los manuales de Historia del Arte, se convirtió a la vez en centro de la política europea y en una periferia artística». El autor no especifica cuales son esos manuales de Historia del Arte.

escultores españoles de los ss. XVI y XVII indicaba que «Por lo menos disponen de modelos maravillosos, esas mujeres expresivas, apasionadas, tan apropiadas para representar los dolores de la madre de Cristo y los éxtasis de las santas, esos hijos de marineros o de montañeses afinados por la sangre árabe que llevan en sus venas»,²¹ o como afirmaría Ricardo de Orueta en 1920

Como Gregorio Fernández es un beato, un hombre de su tiempo, el sentir suyo está relacionado íntimamente con el sentir de los demás, y todos lo aprecian y lo admiran porque todos lo comprenden y lo sienten. ¿Qué más da que sea este un arte popular, vulgar y plebeyo? Quien dice arte, tiene forzosamente que decir emoción, y puestos a sentir y a rezar, el mismo aroma ofrece el rezo de un magnate que el de un pobre campesino, que lo importante y lo difícil es que haya un sentir hondo y sincero en el rezo.²²

Por otra parte, la escultura presentaba menor variedad en su temática que la pintura, siendo predominantemente religiosa, algo que también dificultaba su venta. Su posibilidad de exportación se reducía debido al tamaño y peso de muchas de las imágenes, que estaban realizadas en su mayor parte en madera policromada, material difícil de vincular con la escultura clásica y que no se consideraba tan digno o tan complejo de trabajar como el mármol o el bronce a pesar de que su calidad era reconocida en España, pues para Ponz «si las cosas de esta clase se pudiesen extraer con tanta facilidad como las pinturas, no tendría menor reputación Gregorio Hernández dentro, y fuera del Reyno, que Murillo, Velazquez, Rivera, y otros nacionales».²³

También es cierto que los tratados artísticos españoles de los siglos XVII y XVIII se centraron con más frecuencia en el arte pictórico y que autores como Francisco Pacheco (1564-1644), Vicente Carducho (c. 1576-1638) o Acisclo Antonio Palomino (1655-1726) eran pintores, por lo que en su empeño para que su arte fuera reconocida como liberal²⁴ resaltaban sus diferencias con respecto a la escultura, que desde la famosa polémica sobre el

21. MARCEL DIEULAFOY: «La statuaire polychrome en Espagne», *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1898*, t. XXVI, París: Alphonse Picard et fils, p. 803.

22. RICARDO DE ORUETA: *Gregorio Fernández*, Madrid, Calleja, 1920 (cito por la edición de Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 30) en pp. 26-27 ya había afirmado que «lo primero que aparece a través de su obra es el hombre de su tiempo: el devoto. Sus esculturas son bellas, producen emociones estéticas, deleitan; pero, más que para eso, parecen hechas para que les rece la gente. Las tragedias cristianas, narradas por él, se convierten en melodramas. Sus víctimas son muy víctimas; inspiran más lástima que admiración o respeto; están arrancando el ¡pobrecito mío! De la beata; sus traidores, muy traidores; sus graciosos, verdaderos bufones (...) El dolor de Gregorio Fernández no tiene elevación ni matices: es sencillo, plebeyo, estridente, pero es humano, está visto y sentido, palpitado en su propio corazón (...) Podrá ser que no eleve sus miras, pero es sincero, honrado, no tiene jamás una pedertería, y el sentimiento que despierta tiene el brote espontáneo de la naturaleza sin cultivo».

23. ANTONIO PONZ: *Viage de España*, t. XI, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783, p. 44.

24. JULIÁN GÁLLEGO: *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976, Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991.

paragone entre las artes surgida en la Italia del s. xv aparecía como una creación ruidosa y polvorienta, eminentemente manual y por tanto artesanal, de la que interesaba además destacar su dependencia de la policromía a la hora de conseguir un aspecto final satisfactorio. Palomino muestra una marcada preferencia en su tratado por la pintura frente a la escultura²⁵ y lo mismo hará Gaspar Melchor de Jovellanos en 1781 en su discurso pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que frente a los numerosos comentarios que dedica a los pintores concede un breve párrafo a los escultores y solo en el momento de resaltar la decadencia de la pintura tras la muerte de Velázquez:

Lo mismo sucedió con la Escultura. Cano, Montañés, Hernández, y Pereyra la habían cultivado con esplendor en Granada, Sevilla, Valladolid y Madrid; pero por su muerte apenas quedó alguno capaz de reemplazarlos, si ya no damos esta gloria á Mena y la Roldana²⁶

Los propios escultores eran conscientes de esta situación y por ese motivo Arce y Cacho en 1786 se lamentaba de la ausencia de tratados de escultura similares a los que existían sobre pintura afirmando que «es mucha desidia de nuestros Escultores Españoles no haber un exemplar, que nos dé reglas fixas de una materia tan importante, sin cuyo sólido cimiento estamos expuestos á los mas clásicos yerros». ²⁷ Su referente seguía siendo el arte italiano, pues incluía a Mantegna, Rafael, Correggio y Tiziano entre los artistas más importantes y destacaba entre los escultores españoles a los que habían estado en Italia como Gaspar Becerra (1520-1568) o Alonso Berruguete (c. 1490-1561), a quien tilda de «seco y duro»²⁸ en los relieves del retablo de San Benito de Valladolid. En su texto menciona también a Juan de Juni (1506-

25. PALOMINO en *El Parnaso*, de un total de 226 biografías, incluye solo 31 breves vidas de artistas que practicaron la escultura (entre los que se encuentran El Greco o Juan de Valdés Leal, artistas que hoy se considerarían ante todo como pintores).

26. JOVELLANOS: *Oración pronunciada*, p. 48, continúa afirmando que «La ruina de la Arquitectura precediera algun tanto á la de las otras Artes. Perdió primero la regularidad, y el decoro, de que habían dado tan buenos exemplos Toledo, Herrera, el Greco, y los mismos Cano y Hernandez».

27. CELEDONIO NICOLÁS DE ARCE Y CACHO: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona: Joseph Longas, 1786, p. 322.

28. ARCE Y CACHO: *Conversaciones*, p. 372, en pp. 489-490, afirma que «es constante que en España los individuos de la Escultura han estado tan silenciosos, que no me presentarán un exemplar autorizado mas que la traducción del Varqui por Castro, para aclarar su verdad, agoviado de infinitas ingraticudes».

1577), Luisa Roldán (1652-1706) y Francisco de Moure (c. 1580-1636)²⁹ pero olvida a Gregorio Fernández excepto en una nota marginal.³⁰

Esa desatención a la escultura española quedaba también de manifiesto en las cartas que Ramón Cabrera e Isidoro Bosarte publicaron en el *Diario de Madrid* en 1787 y 1788 en las que se recordaba que

lo mas oportuno sería el que alguno se dedicase á formar una obra compuesta de tres tratados, escribiendo en uno las vidas de los Pintores, en otro la de los Arquitectos, y en el tercero las de los Escultores, á cada uno de los cuales tratados debería preceder una historia de estas Artes en España.³¹

Ceán Bermúdez, que incluiría una biografía de Gregorio Fernández en su *Diccionario*,³² emprendería esta tarea, redactando una serie de breves diálogos, que quedarían en parte inéditos³³ y que no alcanzan la extensión ni la importancia de otras de sus obras. A pesar de estas carencias, el artista en esta progresiva cuanto irregular conformación del canon escultórico español aparecía casi como el único representante de la escuela barroca castellana, mientras de la andaluza se recordaban más nombres, ante todo a Montañés, pero también a Pedro de Mena y a Pedro y Luisa Roldán.³⁴ La situación no cambió sustancialmente a lo largo del s. XIX si todavía en 1912 era posible afirmar que «Hace algunos años era casi desconocida en absoluto la historia de la escultura española en la mayor parte de sus principales períodos anteriores á los fines del siglo XV»,³⁵ no siendo hasta mediados del s. XX cuando

29. ARCE Y CACHO: *Conversaciones*, p. 515, menciona al «grande Escultor Maure [sic], conocido por el Gallego, que hizo los baxos relieves de la sillería de la Catedral de Lugo, y una medalla del Sepulcro de Christo que está en el Monasterio de Monges Bernardos de Sobrado en Galicia, que es un primor del Arte, nos dá la fama y sus obras buenos testimonios que lo patentizan».

30. ARCE Y CACHO: *Conversaciones*, p. 126, cuando menciona la planta espadachina (la colocación de los pies en ángulo obtuso desde los talones) afirma que «El gran Cano, el insigne Pereyra, y mis dos paysanos Barba y Manuel Gutierrez, cuyas obras te he enseñado tantas veces en esta Corte, con las de Pedro Alonso, y Gregorio Hernandez, seis excelentes Profesores del siglo pasado usaban mucho de ella».

31. RAMÓN CABRERA: «A los Diaristas», *Diario de Madrid*, n.º 104, 13 de abril de 1788, pp. 405 y 406, precisamente en p. 406 se subraya que «Palomino da muy escasas noticias de los Arquitectos y Escultores». Sobre esta cuestión, Daniel Crespo Delgado: «Diario de Madrid 1787-1788. De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública», *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 246-258.

32. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, t. II, pp. 263-271.

33. Se conservan en dos volúmenes manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, «Diálogos de Ceán», Mss 21.450 y «Ocios de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez sobre Bellas Artes», Mss 21.458.

34. *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 167, 9 de febrero de 1789, pp. 881-882, «Entre los escultores, cuyas obras ha exáminado desde Felipe III hasta Carlos II, merecen particular mencion Gregorio Hernandez, Don Pedro Mena, Pedro Roldan, su hija Luisa y Josef Mena».

35. ENRIQUE SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid. Desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid: Hauser y Menet, 1912, p. 1.

se elaborara un panorama general, aunque todavía incompleto, de la historia de la escultura en España.³⁶

Su prestigio se mantendría a lo largo de parte del s. XIX, siendo recordado en 1808 por José Luis Munárriz entre los «insignes maestros, honor de España»³⁷ y en 1847 por Rafael Monje gracias a su «delicado anatomizar»,³⁸ mereciendo que su efigie fuera incluida entre las de los artistas españoles que debían figurar en el exterior del Museo del Prado (fig. 2).³⁹



Fig. 2. Ramón Barba, *Gregorio Fernández*, 1830, Madrid, Museo Nacional del Prado

36. MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Breve historia de la escultura española*, Madrid: Dossat, 1951, en el que no figuran Jerónimo Hernández, Francisco de Moure, Nicolás de Bussy o José Ramírez de Arellano.

37. JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ: *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808*, Madrid: Ibarra, 1832, p. 179.

38. RAFAEL MONJE: «El monasterio de Guadalupe II», *Semanario pintoresco español*, n.º 35, 29 de agosto de 1847, p. 275 valoraba el retablo mayor del monasterio en los siguientes términos «Cuanto pudiéramos encarecer aquí los primores que se refieren á la destreza del tallista se encierra en su glorioso nombre. Las estatuas del apostolado ofrecen cada una de por sí el tipo mas filosófico de los predicadores evangélicos; y en los grutescos que tanto realce dan á las columnas, arquitrabes y salientes domina la sencillez de Herrera, el delicado anatomizar de Gregorio Hernández y las formas del elegante Covarrubias empapadas en el sistema del siglo XVI que á la sazón espiraba».

39. La selección de artistas fue elaborada por Ceán Bermúdez a petición del duque de Híjar, el busto fue esculpido por Ramón Barba en 1830, LETICIA AZCUE BREA: «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, XXX, 48, 2012, pp. 106-107.

Gregorio Fernández se convertía así en uno de los nombres recurrentes de la historia de la escultura española, un artista siempre citado aunque no muy estudiado. Por eso mismo sorprende que, a diferencia de lo que ocurría con la pintura, en la que siguiendo el modelo vasariano, se veía una progresión desde Antonio del Rincón hasta Velázquez, en la historia de la escultura de la Edad Moderna en España la historiografía percibía una regresión desde Alonso Berruguete, «hombre de espíritu sublime, y en todas las tres Artes tan Eminente, como si en cada una sola hubiera empleado todo su estudio»⁴⁰ hasta Gaspar Becerra, Juan de Juni y el propio Gregorio Fernández, considerados sus epígonos y, por tanto, inferiores en talento y calidad. De hecho el propio Palomino frente a las páginas consagradas a Berruguete dedicaba una biografía conjunta a Juni y Fernández, a quienes consideraba contemporáneos,⁴¹ aunque hay que reconocer que dicha asociación era comprensible hasta cierto punto, al haber adquirido el artista gallego en 1615 por trescientos ducados las casas, con el taller anexo, que fueron de Juan de Juni en Valladolid.⁴² Este hecho ofrecía a la literatura artística un elemento ideal a la hora de crear un discurso de continuidad histórica sin altibajos desde la figura de Alonso Berruguete, pasando por Juan de Juni, hasta la de Gregorio Fernández,⁴³ configurando una trinidad artística de calidad decreciente en la que el maestro de Sarria sería el heredero ideal de sus predecesores,⁴⁴ hasta el punto de haber sido considerado en 1900 discípulo de Juni.⁴⁵ La idea de esa decadencia progresiva de la escultura puede rastrearse de nuevo hasta los ilustrados españoles, apuntando Ceán Bermúdez en 1819 que

40. PALOMINO: *El Parnaso español*, p. 239.

41. PALOMINO: *El Parnaso español*, pp. 277-279.

42. JOSÉ MARTÍ I MONSÓ: «Gregorio Fernández», p. 224.

43. FRANCISCO JAVIER PARCERISA: *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Madrid: Imprenta de López, 1865, p. 89, «Y no menor veneración despierta á la salida del Campo Grande esquina á la calle de S. Luis el sitio de la casa de aquel Juan de Juni, gloria peculiar de Valladolid, que por los mismos años poblaba de escelentes efigies sus altares; cuya habitación quiso poseer, comprándola medio siglo después á su hija, el famoso Gregorio Hernández heredero de su genio privilegiado». DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 4, añade un matiz emotivo a esta adquisición al afirmar que «En 1615 compró las casas donde había vivido Juan de Juni, escultor por el que sentía profunda admiración».

44. Sin embargo, MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Breve historia* resaltaba en p. 109 la falta de vinculación del escultor con la tradición vallisoletana, tema sobre el que insistía años más tarde, en *Escultura del siglo XVII*, p. 53 «La aparición de Gregorio Fernández en la escultura castellana del XVII resulta tan poco explicable como la de Berruguete en el siglo anterior. Ambos surgen contradiciendo el estilo de la época, sin maestros ni antecedentes claros (...) Fernández surge en la escultura castellana con la potente personalidad del genio creador, que no ha aprendido de sus predecesores sino la materialidad del oficio. Si en sus primeras obras se advierte dependencia con la de sus probables maestros, el proceso posterior de Fernández no tiende a madurar tal aprendizaje, sino a contradecirlo, desprendiéndose progresivamente de sus modalidades estilísticas».

45. Antonio García Maceira: «El célebre escultor Gregorio Fernández», *Revista contemporánea*, año XXVI, tomo CXIX, 1900, p. 516, «Fué discípulo del flamenco Juan de Juni, en cuyo taller entró en 1586».

Pero ah! Esta alta perfeccion y aprecio de la Escultura duró muy poco tiempo en España. Se acabó con la muerte de Felipe II y con el siglo XVI, y á no ser por la buena semilla, q.^e sembraron los ultimos profesores q.^e te he referido, y algunos pocos genios originales, q.^e la sostuvieron, los discipulos hubieran dado al traste con el arte en el Siglo XVII. Seducidos con el lujo, con la alteracion de las costumbres, y con la decadencia de las Ciencias (...) abandonaron las reglas de la nuestra, se separaron de la naturaleza y del antiguo, y se entregaron al capricho de los ignorantes, q.^e es el maestro del mal gusto.⁴⁶

Un mal gusto que sería típico del arte escultórico del s. XVII

Entró el XVII y con la libertad de obrar en las artes lo que á cada profesor se le antojaba. Pareciendo demasiado severas las reglas de los antiguos, se apartaron de ellas, y suponiendo que el entendimiento humano no debía tener trabas, se entregaron al capricho, y aunque buscaban la verdad artistica en la naturaleza, como no aprendian á verla con las reglas, no sabian demostrarla.⁴⁷

La idea de que las crisis económica y política resultarían en una crisis artística, en la que Velázquez y Murillo serían las excepciones, se mantendría hasta el s. XX,⁴⁸ que tardó mucho en reconocer la calidad de Fernández, por eso afirmaba Giner de los Ríos en 1883

¿Qué nombre español, por ejemplo, puede ponerse al lado del de Berruguete en todo el siglo XVI? Balmaseda, Villalpando, Juan de Juni, Gregorio Hernandez, Becerra mismo, quedan muy por bajo. Ninguno muestra aquella energía de idea y de composición, aquella grandiosidad, aquella nobleza, aquel aliento que viene derecho de Italia, pero que, del lado acá del Pirineo, sólo él sabe sentir cual corresponde.

Y continuaba escribiendo de Gregorio Fernández

Su *Santa Teresa* y su *Cristo* son estatuas medianas y agradables; pero nada más. Su famoso paso del Descendimiento, en la iglesia de la Cruz (donde

46. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: «Diálogos de Ceán», Madrid, BNE, Mss 21.450, ff. 75v-76r. El «Diálogo sobre el arte de la escultura» entre Alonso Berruguete y Alonso Cano, tiene fecha de 18 de marzo de 1819 y ocupa los ff. 61r-78r.

47. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: «Ocios de D. Juan Agustin Cean-Bermudez sobre Bellas Artes, Escritos por el mismo en Madrid desde el año de 1816 al de 1822, que copia su hijo en el de 1833», Madrid, BNE, Mss 21.458, f. 27v. La historia de la escultura en España ocupa los ff. 11r-30r (que en la numeración original del manuscrito se corresponden con las pp. 117-157).

48. SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid*, p. 28 «Tuvo la suerte de que encarnara en él la representación de un interesante periodo de crisis artística y nacional en el paso del siglo XVI al XVII, y él fué uno de los más altos de entre los genios producidos por las diversas ramas del saber humano que contribuyeron á dar excepcional esplendor al anverso de aquella medalla de la sociedad de su tiempo, cuyo reverso político fué entonces, como en otros periodos de nuestra vida nacional, tan mate, tan sombrío, tan lleno de manchas».

abundan sus obras) y su otro Descendimiento en la primera sala del Museo, son muy desiguales; y aunque sólo habrá hecho él las principales figuras, éstas tienen poco interés, menos sentimiento y ninguna delicadeza, siendo tan vulgares algunas que cuesta trabajo comprender cómo ha podido su autor adquirir, aún en España, modernamente tan pobre en este arte, el renombre de que en general viene gozando⁴⁹

Berruguete quedaba así identificado como la encarnación del genio romántico, de imaginación fogosa, que ha conocido personalmente el arte italiano y para el que la materia constituye un estorbo a la hora de plasmar sus ideas, mientras que Fernández, que nunca viajó a Italia, sería solo un técnico competente que repetiría una y otra vez los mismos temas ayudado por un amplio taller⁵⁰ con el que se iniciaría la decadencia de la escultura castellana.⁵¹ Este criterio perduraría en el tiempo como indican los comentarios de Rouanet en 1900

Es incontestable que su talento es muy inferior al de los maestros que hemos estudiado precedentemente. No se encuentra en él ni la ciencia de Berruguete ni la potencia de Juni. A la anatomía de sus personajes le falta generalmente vigor (...) Incluso se le puede reprochar no haber sabido variar las fisonomías de sus figuras (...) Por último los paños, a pesar de su buena ejecución, tienen frecuentemente algo ya visto y banal⁵²

Ideas en las que insistiría Agapito y Revilla en 1914 al asegurar que «El gran maestro Gregorio Fernández fué imaginero, sin los arranques, sin las genialidades de aquéllos [Berruguete y Juni]»,⁵³ al igual que Orueta en 1920⁵⁴

49. FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS: «La escultura castellana», *Ilustración artística*, n.º 93, 8 de octubre de 1883, p. 327, en p. 328, afirma que «Si desde Berruguete a Juni el arte decae, mayor es todavía el descenso desde Juni á Gregorio Hernandez, sucesor de ambos en el orden del tiempo (1566-1636), y aun del último en la casa y taller, pero que sería temeridad comparar un solo instante con el ilustre hijo de Paredes».

50. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, pp. 54 y 55, «De su taller salieron las esculturas de numerosos retablos (...) imágenes sueltas y pasos procesionales; todo enteramente homogéneo de estilo, pero desigual en calidad, según fuese mayor o menor su intervención directa. La personalidad de Gregorio se impone con fuerza a sus colaboradores; él da los modelos, vigila la ejecución, pone mano en las partes más delicadas y realiza por entero las esculturas de más compromiso, siempre las menos en la producción superabundante del taller». Sobre el taller María Antonia Fernández del Hoyo: «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 49, 1983, pp. 347-374.

51. MARTÍ I MONSÓ: «Gregorio Fernández», p. 236 «decadentes fueron sus inmediatos sucesores; mejor dicho, no dejó descendencia. Sus discípulos, sus imitadores, carecieron de arte y de verdadero espíritu religioso: tomaron del maestro lo puramente externo y lo desvirtuaron hasta llegar a la producción comercial y amanerada de las *imágenes de vestir*».

52. LÉO ROUANET: *La Sculpture sur bois au Musée de Valladolid*, París: A. Davy, 1900, pp. 12-13.

53. JUAN AGAPITO Y REVILLA: «Una obra auténtica de Berruguete», *La construcción moderna*, n.º 22, 30 de noviembre de 1914, p. 346.

54. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 30, «Y estas son las dos grandes emociones trágicas que traduce el arte de Gregorio Fernández: la de dolor agudo y la de muerte dolorida (...) Otras muchas de sus

e incluso Martín González en 1959 cuando escribía que «Juni encarna el genio. Fernández el talento, la habilidad»,⁵⁵ y eso a pesar de que voces desprejuiciadas como la de la condesa de Pardo Bazán en 1910 ya habían llamado la atención sobre la calidad y la importancia de la obra de su conterráneo.⁵⁶

GREGORIO FERNÁNDEZ COMO MITO ARTÍSTICO

Si Berruguete aparecía en la literatura artística del s. XIX como figura mítica revolucionaria, heraldo de las novedades de la modernidad italiana, que habría trasplantado a un sustrato no del todo preparado para recibirlas, Gregorio Fernández se convertiría en el representante prototípico del arte castellano del s. XVII, opuesto a lo italiano y a lo andaluz.⁵⁷ Como perfecto hijo de su tiempo encarnaría las ideas que esa centuria tenía sobre la sociedad española posterior a Trento. Así se asentaría otra de las ideas recurrentes que han pesado en la visión del artista, la de su acendrada religiosidad, sobre la que, por otra parte, no cabe dudar⁵⁸ pero que tuvieron otros artistas

esculturas ofrecen variantes, derivaciones de estas notas emocionales, pero menos sentidas, o sentidas con menos sinceridad. En otras expresiones que no son de dolor, pero que le andan muy cerca, en la de contemplación exaltada y misticismo, por ejemplo, que había de inspirar unas obras tan admirables a los grandes artistas que vinieron después, se le ve luchar para cristalizar el tipo y conseguir el acierto, pero éste no llega nunca a ser completo».

55. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149, «Juni encarna el genio. Fernández el talento, la habilidad. En Juni coincidió el pleno dominio de la técnica con la imaginación artística creadora; era un artista nato. El caso de Fernández se ofrece distinto. Como técnico, como hombre de oficio, también era irreprochable; pero no estuvo a la misma altura su inventiva, ya que era un artista más hecho que nacido».

56. EMILIA PARDO BAZÁN: «La vida contemporánea», *La ilustración artística*, n.º 1475, 4 de abril de 1910, p. 218, critica los «quemables y antipáticos santos á la francesa, las figuras almibaradas y dulzonas de cartón piedra, retocadas de purpurina. Una nación donde tanto abundan las magnificencias artísticas en los templos; donde se conservan las obras de Gregorio Hernández y Salzillo, Montañés y Juan de Juni, ¿no debiera caminar por la vía que ellos dejaron expedita, en vez de aceptar género extranjero?».

57. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 107 «Mientras en Andalucía los escultores aparecen unidos, formando escuela, pero con personalidad independiente, en Castilla surge el artista aislado, fuerte y renovador, sin relación con lo precedente apenas y dejando tras de sí larga estela de imitadores sin genio (...) Castilla, rebelde y gregaria a un tiempo; ambiente de mediocridad, en el cual surge el genio, recogiendo cuanto de valía hay en el espíritu popular; el pueblo lo exalta e imita, sin que sirva su obra de estímulo productor de valores nuevos».

58. MARTÍ I MONSÓ: «Gregorio Fernández», n.º 6, p. 225 recordaba que el escultor había donado diferentes cantidades a la iglesia vallisoletana de San Ildefonso y que (p. 214) en su testamento legaba 150 reales a la iglesia de Sarria. García Chico: *Los grandes imagineros*, p. 52 indica como en el mismo documento Fernández dejó 50 reales de limosna para la fábrica de la torre de la iglesia de San Ildefonso de Valladolid. URREA: «Aproximación biográfica», 1999, p. 36.

como Juan de Juanes,⁵⁹ Gaspar Becerra⁶⁰ o Bartolomé Esteban Murillo,⁶¹ que no alcanzaron, a diferencia de Fernández, la suerte de canonización laica que le deparó el s. xx.

Es de nuevo Palomino quien destacaba la calidad humana del escultor y especialmente su caridad, ya que

Esta el dicho Gregorio en opinion de Venerable, por sus muchas virtudes; pues no hazia Efigie de Christo Señor Nuestro, y de su Madre Santissima, que no se preparasse con la Oracion, Ayunos, Penitencias y Comuniones, porque Dios le dispensase su gracia para el acierto (...) su casa era tan conocida de los pobres, como pudiera serlo un Hospital, y assi acudian à ella con todas sus necesidades: pues no se contentaba Gregorio con remediarles el hambre, y socorrerles su desnudez, sino curarles tambien sus dolencias.⁶²

La alta calidad de su obra y su carácter trascendente, se deberían por tanto a su virtud, reflejada en sus ayunos, penitencias,⁶³ probidad⁶⁴ y desengaño del mundo, que le habría llevado incluso a simular su velatorio en su taller,⁶⁵ cualidades todas que habrían mantenido su cadáver incorrupto.⁶⁶

59. PALOMINO: *El Parnaso español*, 1724, p. 264, «hizo Imagenes de mucha devocion: porque además de ser Varon de conocida virtud, se preparaba con la Confession, y Comunion antes de Pintarlas».

60. PALOMINO: *El Parnaso español*, p. 246 narra la creación milagrosa de la Virgen de la Soledad encargada a Becerra para el convento de Mínimos de la Victoria en Madrid.

61. PALOMINO: *El Parnaso español*, p. 423, «Fue ultimamente nuestro Murillo, no solo favorecido del Cielo por la Eminencia de su habilidad, sino por los dotes de naturaleza: de buena persona, y amable trato, humilde; y modesto tanto, que no se desdenaba de tomar correccion de qualquiera».

62. PALOMINO: *El Parnaso español*, 1724, p. 278.

63. VIÑAZA: *Adiciones*, t. II, p. 261, transcribiendo un texto de Bernardo Serrada (+1733), obispo de Panamá y de Cuzco recuerda que «es tradición que no puso mano en escultura alguna sin prevenirse primero con la oración, ayuno, mortificación y penitencia».

64. Afirmaba el P. Orbea en carta de 20 de agosto de 1624 que «es hombre de muy ajustada conciencia y le parece que no siendo buena escultura, ensamblaje y talla, no merece ningun dinero», Viñaza: *Adiciones*, t. II, pp. 256-257.

65. AUGUSTO DANVILA JALDERO: «Excentricidades artísticas», *Ilustración artística*, n.º 368, 14 de enero de 1889, p. 27 «dos palabras acerca de las lúgubres manías de Gregorio Hernández, el preclaro escultor que tanta fama logró en Valladolid y en ambas Castillas en el primer tercio del siglo XVII. Hombre de vida ejemplar, alternaba los estudios artísticos con las prácticas más devotas de mortificación y caridad (...) pero Gregorio Hernández llevaba más adelante sus téticas ideas y un contemporáneo refiere que en algunas ocasiones su taller situado en el Campo Grande aparecía cubierto de negros paños y fúnebres atributos, y los asombrados discípulos encontraban á su maestro, rodeado de blandones, vestido de carmelita é inmóvil dentro del ataúd, que al efecto tenía preparado y del que no salía sino á ruegos de su atribulada esposa».

66. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario*, t. II, p. 264, afirma que en Valladolid se mantiene «la tradición de que se conserva entero su cuerpo en la iglesia del Carmen calzado, lo que aseguran los religiosos, por haberle visto así doce años hace».



Fig. 3. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, c. 1614, El Pardo, Convento de Nuestra Señora de los Ángeles

Esta humanidad se habría visto recompensada con la ayuda divina a la hora de realizar esculturas como el *Cristo yacente* de El Pardo (fig. 3) del que el propio escultor habría dicho «el cuerpo yo le hize, pero la cabeza la hizo Dios»,⁶⁷ o como la santa Ana del convento del Carmen de Madrid, tan venerada que fue transportada a hombros desde Valladolid a Madrid y que habría sido la responsable del embarazo de la reina Mariana de Austria.⁶⁸ Pero también hay que tener en cuenta que Palomino cuidadosamente comenzaba su frase con ese «está (...) en opinión de venerable», sin implicarse personalmente en dicha afirmación, que otros escritores como Ponz incluso contradicen al recoger un testimonio de su irascibilidad.⁶⁹ Esa prudencia en el manejo de las fuentes se olvidaría a lo largo de buena parte del siglo xx y si en 1912 Fernández todavía era un hombre y artista «sencillo, honrado,

67. ANGUIANO: *Parayso en el desierto*, p. 108, «Passò luego a formar la cabeza; pero no le sucedió con tanta felicidad, como en la formación del cuerpo, porque aviendo hecho una, no le contentò. Hizo despues otra, aun con mayor cuydado, mas tampoco saliò à toda su satisfaccion. Determinòse à hazer tercera cabeza, y para que Dios le dicesse el acierto, que deseaba, se humillò en su Divino acatamiento, ayunò tres dias y confessò, y comulgò, y se lo suplicò en sus oraciones. Despues de tan piadosa preparacion, entallò la tercera cabeza, y esta le saliò tan perfecta, que es una admiracion, y excede à todo el primor del Arte. El mismo à si mismo se desconociò, quando la viò yà acabada; y tanto, que solia dezir, el cuerpo yo le hize, pero la cabeza la hizo Dios. Es la Sagrada Imagen de cuerpo entero difunto, y toda su escultura, y proporcion de miembros, de pies à cabeza, pasma, y admira à los mas primorosos Artifices; y tanto, que les parece, que no fuè entallada por manos de hombre, sino por las de algun Angel del Cielo».

68. VIÑAZA: *Adiciones*, t. II, pp. 261-262 «Así lo experimentó la Reina Nuestra Señora Doña Mariana de Austria, la que en su grave desconsuelo por faltarle sucesión, después de repetidos ruegos á diversos Santos, consiguió el logro de sus deseos, poniendo por intercesora á la gloriosa Santa Ana, venerando ésta su imagen en el Real Convento, el que favorecían los Reyes todos los años con su asistencia el día de la Santa».

69. El representante del cabildo de la catedral de Plasencia recordaba en carta de 26 de marzo de 1629 que el escultor «fuera de ser noble hidalgo, es de suyo muy sentido, y colérico» la carta fue transcrita por ANTONIO PONZ: *Viage de España*, t. VII, Madrid: Joaquín Ibarra, 1778, p. 102 y por José Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid: Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 400. La idea de la irascibilidad del maestro fue recogida por Gómez Moreno: *Escultura*, p. 54.

cristiano»⁷⁰ y en 1920 «un hombre bueno, caritativo y profundamente religioso»,⁷¹ en 1924 ya se señalaba que «sus discípulos, cuando le imitaron, cayeron en el adocenamiento y en la mediocridad. Les faltaba el espíritu cristiano-artístico que movía su gubia»⁷² llegando a afirmarse en 1952 que

En las horas de reposo gustaba de la lectura de libros devotos; los de Fray Luis de Granada, con los del Padre Luis de la Puente, eran cantera inagotable; a ellos acudía cuando llegaba el encargo de un 'paso'. Consecuencia lógica, quien hace imágenes de Cristo, con Cristo debe de estar de continuo.⁷³



Fig. 4. Diego Valentín Díaz, *Gregorio Fernández*, c. 1630, 54 x 39 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

70. JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ: «Gregorio Fernández. Su vida y sus obras (1576?-1636)», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, 1912, II, n.º 6, p. 226, en p. 234 afirma que «cuando se veían en público sus obras construidas sabiamente e impregnadas de espíritu cristiano, todos las comprendían, entusiasmándose ante ellas con fervor religioso» afirmando también que «Felipe el Borgoñón, Berruguete, Giralte, Juní y tantos otros (...) si merecieron gran estima de sus coetáneos, no se identificaron tan estrechamente con el público: tendrían quizá más arte, más ciencia, más estilo; pero ni en lo humano eran tan humanos ni en lo divino tan divinos».

71. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 21, el párrafo continúa así «Amantísimo padre, mantiene en su casa a su hija y a su marido durante el primer matrimonio de aquélla, y durante el segundo, no sólo mantiene en casa a los esposos, sino también al padre de su yerno que, aun después de muerto éste, continúa viviendo en la casa hasta que fallece».

72. JUAN AGAPITO Y REVILLA: «Los maestros de la escultura vallisoletana V, Gregorio Fernández», *Revista histórica*, n.º 3, 1924, p. 118.

73. ESTEBAN GARCÍA CHICO: *Gregorio Fernández*, Valladolid, Escuela de Artes y Oficios artísticos de Valladolid, 1952, p. 13. La frase la repetiría trece años después en su obra *Los grandes imagineros...*, p. 44.

Esas características se buscaban también en su retrato (fig. 4), afirmándose en 1959 que en él el escultor «tiene facciones ordinarias» pero una «mirada inteligente y profunda, entre bondadosa y enfermiza»⁷⁴ y en 1991 que es el rostro del «escultor idolatrado, con fama de santidad, cuya conversación y amistad procuraban las personas más influyentes».⁷⁵ Su producción se convertía también así en imagen de su temperamento⁷⁶ y el arte, según un criterio romántico, revelaba al artista, obviando elementos como el mercado, las exigencias de la clientela con la que se contrata una obra o los precedentes iconográficos que en ocasiones se podían imponer al creador, en un ejercicio de anacronismo en el que importaba más acomodar el pasado a una particular visión social y religiosa del presente que intentar entenderlo plenamente en su contexto. Por eso no sorprende que para Martín González en 1959 «no puede conceptuarse sólo como realista a un maestro que tocó las más elevadas cumbres de lo místico»⁷⁷ o que Gómez Moreno en 1963 afirmara que «Gregorio Fernández debe mucho más al ambiente espiritual de su tiempo que al artístico» puesto que «En tal ambiente, Gregorio Fernández hace escultura como quien hace oración»,⁷⁸ llegando a aseverar García Chico en 1965 que era un «Hombre bueno, caritativo, ayunaba y se disciplinaba con harta frecuencia»⁷⁹ y que

74. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 143. El mismo autor en «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVII, 1, 1959, p. 400.

75. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 42, donde de nuevo el retrato «Muestra anchas facciones, pelo lacio y mirada bondadosa». Ahondando en esa línea puede recordarse que incluso su escritura fue sometida a un estudio grafológico en el que se llegó a la conclusión de que el autor era de «naturaleza bondadosa y provisto de un amplio sentido de protección hacia los demás, pudiéndosele considerar como persona esforzada, voluntariosa y constante», Jesús Urrea: «Aproximación biográfica», 1999, p. 38.

76. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 143 «Hay razón para incurrir en el psicologismo. Su religiosidad no admite dudas, es sincera y profunda. El siglo XVI produjo con insistencia este tipo de artista devoto hasta la saciedad, como ya observó Mâle. Montañés, Fernández, Bernini, he aquí artistas ajustados a los programas de Trento».

77. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149 «Esta trilogía definiría el arte de Fernández: vitalismo, vida palpitante, carne viviente; realismo, conocimiento de la verdad, amor a la naturaleza, aceptación de las formas existentes, y, finalmente, *contrarreformismo*, identificación con los postulados del Concilio de Trento en lo referente a la exaltación de lo religioso, en sus aspectos ascético y místico», en p. 134 ya anticipa estas ideas al escribir «situado en el ámbito de la gran eclosión de la mística y la ascética, su arte es precisamente una fiel trasposición a la plástica de ellas».

78. MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura*, pp. 53 y 54. En p. 53 la autora indicaba que «Una exaltación religiosa, que de una parte se alza hasta las cumbres de la Mística Teología de San Juan de la Cruz y de otra ahonda hasta la entraña del propio conocimiento en los Ejercicios de San Ignacio, había sido la consecuencia de la lucha de la Contrarreforma», en la que insertará el arte del escultor, a quien, con buen tino se guarda de realizar una exaltación desmedida, pues incluso cuando glosa sus virtudes y recuerda el diálogo del artista con el Cristo flagelado (p. 54) lo menciona como «leyenda (...) que (...) prueba el ambiente piadoso que rodeaba a nuestro escultor».

79. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 43.

Para transmitir la emoción pura del dolor de la Virgen Madre, al pie del Leño santo, era menester que el alma estuviera revestida de armiño en el preciso momento de sentirla. Lo que pensaba, lo que sentía, quedó plasmado con trazos indelebles en sus Vírgenes y en sus Cristos, donde la perfección artística queda eclipsada ante la intensa unción religiosa.⁸⁰

Es cierto que este tipo de aseveraciones podían entenderse en la época en la que se escribieron, marcada como estaba por una aproximación a la historia mediatizada por la política y la religiosidad contemporáneas pero puede resultar algo más sorprendente que todavía en 1992 se llegara a publicar que

Antes de trabajar se postraba en profunda oración, guardaba ayuno, cumplía penitencias y mantenía el necesario diálogo con Dios para que le dispensase su gracia: todo esto resulta muy esclarecedor. Como Bernini o Martínez Montañés, fue un artista para quien esculpir una sagrada imagen era un compromiso con la fe. Es esencial recordar que la religiosidad del siglo XVII se define ante todo como mística: era la época de los santos visionarios.⁸¹

Comentario que no tiene en cuenta el complejo panorama social y artístico de Sevilla y Roma en el s. XVII o los conflictos sociales y laborales que las obras de Montañés y Bernini generaron en dichas ciudades.⁸² En esa misma línea se afirmaría en dicho texto que «nos sería fácil pensar en él como en un cristiano del pueblo sometido a los rigores piadosos de la época, que plantea su capacidad creadora como un don divino del que sólo es depositario y, en consecuencia, responsable de devolver con creces lo recibido», uniendo a la caridad cristiana otro tópico antiguo, el del genio iluminado, incapaz de comprender de donde procede su habilidad⁸³ y que necesita de otras personas para entender el alcance de su arte, algo que sería más típico de los escultores que de otros artistas pues «En general, los escultores fueron menos

80. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 44, en p. 48 parece unir excelencia artística y devota al indicar que en el relieve del Bautismo de Cristo «La perfección de la talla y la armonía y belleza de la obra, cumple el fin primordial de levantar el espíritu a la oración».

81. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 6.

82. Sobre el pleito entre Martínez Montañés y Francisco Pacheco por la policromía del retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla, JAIME PASSOLAS JÁUREGUI: *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: Tartessos, 2008, vol. II, pp. 232-247, sobre los conflictos generados por la obra de Bernini Tomaso Montanari: *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Turín: Giulio Einaudi Editore, 2016.

83. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario*, t. III, p. 89, «pocas estatuas hay tan respetables, ni que tanto muevan á devocion, como la de vestir de Jesus Nazareno, llamado de la Pasion, que se venera en el convento de la Merced calzada de Sevilla. No extraño lo que cuenta Palomino, que quando salió á la calle por la primera vez en la semana santa, el Montañés la buscaba en las boca calles fuera de sí, absorto y admirado de que él la pudiese haber executado».

cultivados que los pintores; por la índole misma de su oficio, se veían más limitados que los pintores para tratar temas y aspectos intelectuales».⁸⁴

Y ello a pesar de que en 1991 la historiografía más reciente ya prescindía de este sesgo hagiográfico, insertando de manera plena al artista en su contexto, afirmando que

Le adornaba un sentido caritativo, prodigando limosnas. Tuvo fama de artista devoto, lo cual es harto frecuente en el siglo XVII. Poseía un natural irritable y estaba muy pagado de su valía, hasta el extremo de que los clientes procuraban tenerle contento. Nos hallamos ante una clientela altamente cualificada; conoce la importancia del arte y procura adaptarse a las exigencias del maestro⁸⁵

llegando a comprender por fin, pero solo en 1999, que «La admiración por el artista se encuadra al margen de apasionamientos espirituales y reside en niveles puramente estéticos derivados de la calidad artística del escultor».⁸⁶

EL DIFÍCIL ESTILO DE GREGORIO FERNÁNDEZ

En este sentido, y para complicar más la situación, la comprensión del arte del maestro ha tenido también, a veces incluso de forma simultánea, dos vertientes casi contrapuestas. Para una parte de la crítica, mayoritaria y encabezada por Antonio Ponz, Fernández era un escultor naturalista,⁸⁷ pues «Su modo de plegar los paños lo tomó enteramente del natural, por medio de ropas verdaderas, y generalmente hacia lo mismo para la expresión de las cabezas, añadiendo lo que pedía, ó se le representaba que pedía cada asunto, y sugeto de por sí».⁸⁸

Esta visión puede entenderse gracias a detalles como el cuidado extremo de Fernández por la policromía de sus obras,⁸⁹ un aspecto al que la crítica

84. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 8.

85. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, pp. 42-43.

86. URREA: «Aproximación biográfica», p. 15.

87. PONZ: *Viage*, t. XI, p. 44 «Gregorio Hernandez, de quien ya tengo dicho lo bastante á V. fué un profesor naturalista en la Escultura, al modo de Murillo en la Pintura, aunque por diverso término, y estilo. Llenaba su imaginacion, y la elevaba en los asuntos, que habia de representar, particularmente siendo sagrados, que expresaba con mayor viveza, pues era devoto, é inclinado á ellos. No carecia de buenas máximas de composicion, y de las otras, que hacen recomendables las producciones del arte; y se conoce, que se aprovechó de lo bueno, y mejor, que hicieron los Escultores de mérito, que le habian precedido».

88. PONZ: *Viage*, t. XI, pp. 44-45.

89. En el compromiso de Diego Valentín Díaz para policromar el grupo de la Sagrada Familia para la cofradía de San José de Niños Expósitos (1620-1621) se indicaba que «si para salir mejor lo bordado pareciere conbenir lo que cogiese el ancho de la cenefa acerlo de otro color sea el que mas convenga y

solo daría importancia a partir de 1959,⁹⁰ o el carácter verosímil de las llagas de sus Cristos, que justifican hasta cierto punto esa idea de naturalismo del barroco español⁹¹ que llegaría en ocasiones hasta la exageración expresionista⁹² y que se acomodaría perfectamente a las ideas sobre Gregorio Fernández como artista místico, que en sus relieves ofrecería un «profundo acento religioso y realismo fielmente observado»,⁹³ que sería «el crisol donde se funde la escultura barroca castellana (...) para quien el instante, la vida actualizada, la palpación anhelante de la carne y del espíritu tienen mucha más importancia que los esquemas ideales y generalizadores del Renacimiento»,⁹⁴ llegando a afirmarse que

No pertenece, desde luego, el escultor a la categoría de los soñadores, de los idealistas, que se lo crean todo, vaya o no vaya de acuerdo con la mentalidad de las gentes del momento en que viven, como es el caso de Juni. Precisa agruparle entonces entre los que admiten como perfecta la existencia y toman de ella los modelos.⁹⁵

Fernández se opondría así a una idea tópica del Renacimiento como algo exclusivamente italiano y vinculado a la tradición clásica, así se reforzaba su carácter nacional e incluso local, una idea que se mantendría de manera persistente a lo largo del siglo xx, como muestra Ricardo de Orueta, que escribía «Claro está que no hay jamás en sus desnudos el menor recuerdo de estatuas antiguas; no debió conocer ni aun dibujos, y si conoció algunos,

dixere el dicho Gregorio Fernandez como persona que desea sus figuras luzcan bien y salgan como cosa de sus manos» Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, p. 398.

90. Aunque ya Bosarte o Dieulafoy habían resaltado la importancia de la policromía en las obras del escultor, no sería hasta la obra de MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, pp. 147-148, cuando esta relevancia quedara plenamente admitida. De hecho, aún en 1951 María Elena Gómez Moreno: *Breve historia*, p. 114, afirmaba que «La policromía no queda generalmente a la altura de la talla; las obras de Fernández, como todas las castellanas de su tiempo, están feamente pintadas, con entonación poco grata y contrastes duros, a más del abuso de sangre en las imágenes del Crucificado. Esto se debe a no haber tenido Castilla, como Andalucía, una escuela de pintores especializados en la policromía escultórica».

91. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 22 «El Barroco mantuvo una gran tendencia al naturalismo, en lo cual mucho pesó el arte de Gregorio Fernández» en p. 147, al tratar la policromía afirma que el artista, «esclavo del naturalismo en las formas, lo es al propio tiempo en el color».

92. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 12, «muchas obras que se clasifican como realistas rebasan esta condición para caer dentro del campo del expresionismo. Y por tal entendemos toda exageración de lo real bajo el intento de hacerle más intenso y dominante».

93. ESTEBAN GARCÍA CHICO: «El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, 2, 1960, p. 766.

94. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 133, idea en la que insiste en p. 146 «Las esculturas nada tienen que ver con esas elucubraciones ideales de los platonizantes italianos del Renacimiento. Al contrario, significan la máxima aproximación a la vida, a la verdad» lo que no le impide afirmar en p. 134 «Si los dos polos del arte son abstracción y naturaleza, se inclinó él hacia la naturaleza. Pero no se limitó a copiar el exterior, las formas, sino que ahondó en el estudio de las pasiones y los conflictos espirituales. Amante de lo individual, supo también plasmar prototipos de validez universal, como el Cirineo».

95. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149.

no debieron causarle impresión»⁹⁶ y como haría Martín González en 1959 al aseverar que

Por primera vez desde el Renacimiento, nos hallamos ante un gran escultor sin el menor contacto con Italia (...) La escultura del siglo XVII tuvo un carácter muy nacional; por eso escogió sus propias formas. No en balde los escultores castellanos siguen a Gregorio Fernández, que hizo caso omiso de Italia⁹⁷

Como si no hubieran existido importantes obras de arte italiano presentes en la ciudad, pudiendo recordarse los lienzos enviados por la corte del Gran duque de Toscana a la reina Margarita de Austria (Valladolid, Descalzas Reales), el *Sansón y el filisteo* de Giambologna (Londres, Victoria & Albert Museum)⁹⁸ o los lienzos de Orazio Borgianni para el convento de Porta Coeli pero también la presencia de artistas como Pompeo Leoni, que trabajaría para los conventos de San Pablo y San Diego⁹⁹ o el propio Rubens, que visitaría la ciudad en 1603 como enviado del duque de Mantua. La negación de cualquier tipo de influencia foránea refrendaba el carácter local del escultor, que por lo tanto solo se entendía desde lo castellano, o incluso lo vallisoletano, y que buscaba «transmitir ese sentimiento suyo al pueblo, en una interpretación artística tal vez demasiado humana y directa, pero eficaz sin duda».¹⁰⁰ Por eso su éxito sería eminentemente popular¹⁰¹ y se debería a que «su interpretación de la forma es sobria y naturalista, sin resabios clásicos; sus desnudos, exclusivamente masculinos, no son, como tantos renacentistas, una demostración de anatomía, sino estudiados del natural»,¹⁰² afirmación que sorprende cuando se piensa en obras como el *Ecce Homo* (c. 1621, Valladolid, Museo catedralicio y diocesano)¹⁰³ cuya pose se ha llegado a relacionar con el *Doríforo*.¹⁰⁴

Desde esta visión una obra tan calibrada como el *San Bruno* de la cartuja de Aniago (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) se convierte en «un labriego vestido de tosco sayal blanco»¹⁰⁵ y por eso en sus imágenes «las ca-

96. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 40.

97. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 19.

98. La posible influencia de Giambologna en MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 44

99. Como recuerda el propio MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 48.

100. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 110.

101. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 133, «El pueblo, después de muerto el gran escultor, se siguió conformando ansiosamente con copias e imitaciones de sus obras. He aquí el gran peligro de la popularidad (...) acredita ello la gran valía del maestro, que acertó a pulsar la fibra sensible de la mentalidad popular».

102. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 113.

103. MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*, p. 50.

104. URREA (comisario): *Gregorio Fernández*, p. 134.

105. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 51, para Martín González: *Escultura barroca en España*, p. 57, es obra de un seguidor de Fernández.

bezas parecen retratos individuales, sacados de gentes humildes que encuentra por las calles». ¹⁰⁶ También por este motivo el escultor suele encabezar las secciones dedicadas al realismo en la escultura castellana, ¹⁰⁷ e incluso en publicaciones relativamente recientes ¹⁰⁸ se insiste en el carácter pedagógico de sus obras, convertidas en sermones de madera en las que las consideraciones artísticas desaparecen, ¹⁰⁹ puesto que su misión es imbricarse en una religiosidad popular, sentimental y carente de matices intelectuales, como ya había afirmado Rouanet en 1900, que encontraba un paralelismo entre los sayones de Fernández y los protagonistas de la novela picaresca contemporánea. ¹¹⁰ Por eso su representación de la Dolorosa era «más vulgar que la de Juní, pero más cercana a la sensibilidad popular» ¹¹¹ mientras en sus pasos procesionales

Teatralmente compuestos y con abundantes figuras de tamaño natural; el carácter popular de su inspiración se advierte en los gestos violentos y la indumentaria, pues los sayones llevan trajes militares del siglo XVII, sin la menor preocupación arqueológica, lo que facilita la comprensión del asunto, ayudando al efecto sus rostros repulsivos, que llegan a veces a la caricatura ¹¹²

106. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 17.

107. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 53, en p. 54 la autora afirma que «Fiel a la nueva tendencia realista, pone sus nada vulgares conocimientos técnicos al servicio de una escultura fundamentalmente sincera».

108. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 4, «Gregorio Fernández representa la tendencia más realista y sincera de su época. Coetáneo del otro genial escultor, activo en Sevilla, Martínez Montañés (1568-1649), ambos definen la estética hasta cierto punto contrapuesta de las dos grandes escuelas escultóricas de este siglo. Montañés, de formación clasicista, diseña sus obras bajo el dominio de la armonía entre lo bello y lo espiritual, mientras que Fernández, hijo de la cultura contrarreformista de Felipe II, crea una imagen religiosa lo más didáctica posible, lejos de los planteamientos puramente estéticos».

109. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, pp. 6-8, «la clientela de Gregorio Fernández se extendió a las parroquias, donde las esculturas han de ser vistas por el pueblo, deben aleccionar y ante todo ilustrar los sermones que se predicaban durante la misa. En general son obras muy efectistas, de provocación, que emocionan al público».

110. ROUANET: *La Sculpture*, p. 13, «Jamais je n'ai vu traduites avec une vérité aussi crapuleuse la joie du crime et les basses passions de la plèbe. Ces gredins échappés du bain sont vêtus à la dernière mode picaresque de chausses et de pourpoints taillés, et l'on devine au fond de leurs poches *la navaja de cachas amarillas*, le couteau à manche jaune, arme favorite des jaques du bon vieux temps». Para MARCEL DIEULAFOY: *La statuaire polychrome en Espagne*, París: Hachette, 1908, p. 137, «Il y a dans ces figures étranges, vigoureuses, largement taillées et solidement campées, la plus belle collection de rufians, de valets de bourreau et de bandits qui se puisse rêver. Tout un monde ressuscite sous les apparences des persécuteurs du Christ, le monde picaresque avec des figures enluminées, des vêtements déguenillés, des faces patibulaires. Les saintes femmes et les archanges mis à côté de ces brigands devaient trembler dans un pareil voisinage», quizás el autor consideraba también la novela picaresca un género sin trabajo intelectual, que simplemente copiaba la realidad contemporánea.

111. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 112.

112. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 112.



Fig. 5. Gregorio Fernández y Pedro de la Cuadra, *Paso de Cristo camino del Calvario*, 1610-1615, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Ideas que recogía García Chico en 1965 cuando afirmaba que los sayones del paso con Cristo camino del Calvario (fig. 5) son «Todos de inspiración netamente popular, tipos de nuestra literatura picaresca, trasladados con fidelidad a la madera»¹¹³ o cuando se escribía que «El pueblo no precisaba figuraciones ideales sino la representación integérrima del drama del Calvario. Y Fernández hizo sentir a sus contemporáneos el sortilegio de la realidad».¹¹⁴ Se podía incluso negar la evidencia en 1992, afirmando que «No se deben ver estos pasos como obras de escultura en un sentido estricto, porque los valores que prevalecen son los espectaculares».¹¹⁵

Frente a esta tendencia que ha sido la predominante en el s. xx y que ve en Fernández a un inculto naturalista, existe otra opuesta que comienza con Ceán Bermúdez, para quien el escultor aventajó a sus contemporáneos «en la dulzura de la musculacion, pues casi todos seguian la escuela de Buonarota, en la quietud y decoro de las actitudes, en la amabilidad de los semblantes, en los partidos y pliegues de los paños y en otras partes del arte, sin dexar

113. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 52, en p. 48 afirma igualmente que el Cristo yacente del Museo Nacional del Prado presenta «una exhibición anatómica muy veraz, estudiando del natural con gran sensibilidad plástica».

114. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 147.

115. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 15 y por ello las esculturas acaban convertidas en tipos «Simón es el hombre humilde capaz de darnos consuelo; el Cirineo, hombre de resolución rápida, nos invita a la acción (...) la Verónica simboliza la tierna delicadeza pasiva de la mujer».

de haber dado grandiosidad á las formas». ¹¹⁶ Isidoro Bosarte contemplaría el arte del escultor bajo esa misma luz cuando escribía que «sus imágenes parecen inspiradas para mantener la devoción y la piedad. Un diseño correcto, un anhelo constante por conseguir la belleza, un buen gusto de plegar de paños y vestir las figuras, y sobre todo la nobleza del estilo, forman su carácter». ¹¹⁷ De la misma manera Martí y Monsó calificaría al escultor a finales del siglo XIX como aquel que en la escultura barroca castellana «recogiera los principios fundamentales del arte clásico», ¹¹⁸ tesis que mantendría en 1912 ¹¹⁹ y que sería compartida por Proske ¹²⁰ e incluso por algunos de los autores que defendían el naturalismo del artista, que no parecen haber notado esta contradicción cuando reconocían que el autor nunca exageraba el dramatismo en sus imágenes y hasta en los Cristos yacentes el cuerpo era «de una belleza perfectamente humana, no desfigurada por los estigmas de la Pasión». ¹²¹

Estos autores supieron ver en la obra del artista el cuidado por las proporciones y su dominio de la anatomía, que se aprecia siempre en sus obras y que manifiesta un cierto trasfondo clásico, a veces incluso de manera muy evidente, como en el ya mencionado *Ecce Homo* del Museo Diocesano y catedralicio de Valladolid, pero que se intuye también en otras obras supuestamente realistas, como sus crucificados (fig. 6) y Cristos flagelados ¹²² hasta en sus representaciones del Cristo yacente, ¹²³ una de las tipologías

116. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, t. II, p. 263, ideas que repetiría con matices en su «Diálogos de Ceán», Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss 21.450 f. 76v «En Valladolid el virtuoso Gregorio Hernandez, q.º elebandose sobre todas las obras, q.º tu [Alonso Berruguete] y tus discipulos dexasteis en aquella ciudad y otros pueblos de la Provincia, dulcificó las suyas con elegancia, y sin separarse de la naturaleza con actitudes sencillas, y sin faltar á las proporciones ni á la anatomía externa».

117. ISIDORO BOSARTE: *Viage artístico á varios pueblos de España*, tomo I, Madrid: Imprenta Real, 1804, p. 192.

118. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos*, p. 152.

119. MARTÍ Y MONSÓ: «Gregorio Fernández», pp. 234-235, «El estudio de la anatomía habíase proclamado en el Renacimiento como condición indispensable, y Gregorio siguió los mismos preceptos; pero sin las exageraciones miguelangelescas que caracterizan a sus predecesores, modelaba el cuerpo humano con el razonamiento inteligente que proporciona el exacto conocimiento de las formas, depurado con un fino sentimiento artístico».

120. BEATRICE GILMAN PROSKE: *Gregorio Fernández*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1926, p. 72, al hablar de la *Sexta Angustia* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) afirma que «In spite of the realism of these details, the head is an ideal conception of a woman» y en la figura de Cristo (p. 73) «there is nothing of the racked emaciation of the work of the Gothic masters not yet of the violent naturalism of those who were to follow».

121. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 111, idea que recoge MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 60, al indicar que en el *Ecce Homo* del Museo catedralicio de Valladolid «El cuerpo ofrece un balanceo de inspiración clásica, como es el mismo tratamiento del desnudo. Es la figura de un atleta, con espalda de robusta complexión. Es un desnudo blando, sin duda el más importante que hiciera Fernández. Incluso la parvedad de la sangre es reveladora de esta predominancia del gusto clásico».

122. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 10, para quien «Esta descripción sutil del sufrimiento es una modalidad constante en la obra de Gregorio Fernández, así como la policromía, donde se complace en mostrarnos la sangre coagulada, pellejos levemente levantados alrededor de las heridas y, en cambio, evita toda expresión explícita del dolor».

123. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 81, el Cristo El Pardo, «emocionante imagen, no es, sin embargo, una imagen trágica. Su cuerpo, suavemente modelado, de belleza muy humana, reposa blandamente, sin

más vinculadas con el escultor y en la que se manifiestan de manera clara las visiones dispares de la crítica, pues si para Orueta en el *Cristo yacente* de El Pardo



Fig. 6. Gregorio Fernández, *Cristo de la Luz*, c. 1630, 190 x 163 x 44 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

crispaciones, y la hermosa cabeza, de cabellos revueltos y húmedos, entornados los ojos y entreabierta la boca, parece descansar tranquila del combate. La policromía, intacta y cuidadosa, no exagera lo cruento, limitándolo a poco más que las llagas, herida del costado y punzadas de la corona de espinas».

El pecho, visto de frente, es mezquino; el hombro izquierdo, en su parte carnosa –el deltoides–, está casi atrofiado; el cráneo es un verdadero disparate por lo alto que está el occipucio (...) Y visto de perfil y de costado, las piernas y los brazos tienen morbidez (...) Tienen verdad, realidad y sentimiento de la materia: sensualismo. Hay allí complacencia y pasión en el trabajo: amor. Son la obra de un hombre vulgar, plebeyo, pero que sabe sentir la carne, y se deja fascinar por sus volutuosidades¹²⁴

En cambio, para Beatrice Gilman Proske, seis años más tarde, lo que destacaba era la elegancia de sus formas y el uso del *contrapposto* «que ha sido sinónimo de gracia desde los días de Policletto».¹²⁵ María Elena Gómez Moreno advertía correctamente que parte de esos supuestos defectos podían explicarse al tener en cuenta el punto de vista del espectador, que contemplaba una escultura contenida en una urna adosada a un muro, en la que no tenían sentido la visión cenital o posterior.¹²⁶

Algunos autores han buscado un término medio entre el realismo y el clasicismo, como hizo Dieulafoy en 1908 al afirmar que

En realidad el maestro de Gregorio Hernández fue la naturaleza, y su inspirador, su genio personal. No se encuentra en la obra de este gran artista ninguna traza de fórmulas, ninguna búsqueda aparente, ningún esfuerzo visible, ninguna exageración. Su perfección los ignora o más bien parece ignorarlos¹²⁷

Y como haría Serrano Fatigati al escribir que el escultor «sabía lo bastante para copiar bien la naturaleza y era lo suficientemente discreto para no acentuar en sus inspiradas creaciones la nota de la erudición científica» o que «Hay líneas en el Jesús yacente del grupo de la Piedad que tienen la corrección clásica»,¹²⁸ ideas en las que abundarían Gómez Moreno¹²⁹ y Martín González, quien reconocería que el supuesto realismo de sus esculturas, que con buen criterio denomina verosimilitud, era una condición impuesta por

124. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 41.

125. PROSKE: *Gregorio Fernández*, p. 41.

126. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 111, «coinciden en un defecto anatómico, la estrechez de hombros, defecto ya observado en el Cristo del Pardo y que se exagera aún en otros; puede acaso ser deliberado, teniendo en cuenta el obligado punto de vista lateral».

127. DIEULAFOY: *La statuaire polychrome en Espagne*, 1908, p. 133.

128. SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid*, pp. 27 y 30, en p. 102 al comentar el *Cristo yacente* de El Pardo afirma que «Empleando el lenguaje usado en la literatura, podría decirse de él que es clásico y romántico á la vez, tendiendo á realizar el ideal humano que se coloca siempre más alto que todas las escuelas que pretenden servirle».

129. MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Gregorio Fernández*, Madrid: CSIC, 1953, p. 18, intenta llegar a una situación de compromiso entre estas dos posturas «Queda claro que Gregorio Fernández, dentro de las clasificaciones al uso, es un escultor realista (...) El realismo de Fernández rehúye la servil imitación de la realidad. Busca en ella la fuente de su inspiración; pero no llega a nosotros sino elaborada de nuevo, como realidad propia suya, vista en su imaginación, caldeada con su genio».

los comitentes y que para ese conocimiento profundo de la anatomía «El recuerdo de la estatuaría clásica habrá sido un poderoso excitante».¹³⁰

Estas visiones dispares del estilo del escultor revelan uno de los problemas más importantes del estudio de Fernández, el de enfrentarse a su obra con ideas preconcebidas, intentando identificar aquellos rasgos que han sido aceptados como definitorios de su estilo. Así se explica que el *Cristo yacente* del Museo Nacional del Prado (fig. 7, depositado en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid) destacara para Gómez Moreno por su «pobreza de modelado y su menor fuerza emocional»¹³¹ mientras para García Chico mostraba una cabeza «de belleza suprema».¹³² La misma Gómez Moreno calificaría como obra de taller el *Cristo yacente* del Monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar, que para Martín González es obra autógrafa¹³³ y para del Río y de la Hoz es «de los mejores de la serie que caracteriza de un modo inequívoco la obra de Gregorio Fernández»,¹³⁴ algo parecido ocurre con el del convento de Santa Ana de Valladolid, que para Martín González había sido esculpido por Fernández con «un rostro de admirable grandeza, pareciendo vivo»,¹³⁵ pero que hoy se considera obra de taller.

La aplicación de estos criterios estilísticos se revela en cambio muy difícil en algunas de sus imágenes de mayor éxito, como en la Inmaculada (fig. 8) o la Virgen con el Niño, que van mucho más allá de ser «iconos de sentimiento y belleza»¹³⁶ y en las que lo artificioso de los paños y de las actitudes niega cualquier indicio de clasicismo o de realismo. Las explicaciones tradicionalmente propuestas al respecto han sido bastante imaginativas y revelan esa necesidad por parte de la crítica de reducir la producción de Fernández a categorías absolutas. Para algunos autores se trataría de una muestra de la carencia de imaginación del escultor, que no podría haber imaginado algo que nunca hubiera visto

130. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 44, «La verosimilitud es la nota dominante en Fernández. Pero esto constituye el deseo del comitente, que reclama que las esculturas parecieran 'vivas'. El conocimiento de la anatomía es escrupuloso. Se advierte la morbidez de la carne, la presencia de vasos bajo la piel. Pero hay una suavidad que ya excitó la admiración de Orueta. Por eso Fernández busca el desnudo. Los paños se retraen en la figura de Cristo para que campee la anatomía. El *Ecce Homo* (Museo Catedralicio, Valladolid) tiene un brevísimo sudario y muestra la clásica elegancia del cuerpo. El recuerdo de la estatuaría clásica habrá sido un poderoso excitante», previamente, en su *Escultura barroca castellana*, p. 158, indicaba que para el historiador existía una contradicción aparente entre las características del arte del escultor pues cuando estudia la Piedad de la iglesia de San Martín en Valladolid indica que «La Virgen tiene un rostro hermosísimo, trágico, aunque sin exceso. En artista tan barroco de composición como Fernández, sorprende el clasicismo del esquema».

131. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 82.

132. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 48.

133. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 63.

134. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 20. Opinión que comparte Jesús Urrea (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, p. 142, quien lo considera «uno de los mejores Yacentes tallados por Fernández».

135. Para MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 157.

136. ANDRÉS ÁLVAREZ VICENTE: «Hombre y artista en el Siglo de Oro», en ANDRÉS ÁLVAREZ VICENTE y JULIO CÉSAR GARCÍA RODRÍGUEZ (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009, p. 17.



Fig. 7. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, c. 1627, 43 x 190 x 73 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (depositado en Valladolid, Museo Nacional de Escultura)

El tipo de Gregorio Fernández es feo. Sus líneas son monótonas, seguidas, casi paralelas. Los pliegues de su ropaje, duros, cortados, sin gracia y sin explicación. El modelado de las carnes, infantil; los ojos son mayores que la boca; las cejas, dos arcos trazados con un compás; el cuello, un cilindro que sirve de mango a la cabeza; la frente grande, bombeada, terminada por un cabello que parece de peluca. (...) No se ha depurado la silueta, ni se ha escogido la actitud, ni se ha seleccionado la forma. Parece que se ha copiado el modelo tal como él mismo ha querido colocarse. Pero esto mismo hace a la creación espontánea y natural. No se vislumbra el menor artificio estético¹³⁷

Tesis en las que también insistiría Proske, para quien el escultor habría derivado «sus ideas de la observación directa de los rígidos pliegues de las vestiduras de su propia época».¹³⁸

137. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 32. En términos similares escribía Gómez Moreno: *Breve historia*, p. 113 «Fernández se lanza a crear un tipo propio, en el que no tenían cabida sus habituales recursos patéticos; escultor de escasa fantasía, se limita a dar a sus Inmaculadas un aire de candor casi infantil, recatado e íntimo, con medios expresivos sencillísimos, que en sus manos dan a estas imágenes una gracia ingenua; pero las de sus seguidores decaen en amaneramiento y trivialidad».

138. PROSKE: *Gregorio Fernández*, pp. 39-40, «His close affiliation with Gothic principles in the matter of broad surfaces and angular folds, sharply broken, is remarkable, but it seems more probable that he derived his ideas from a direct observation of the stiff folds of costumes of his own time». El propio Orueta: *Gregorio Fernández*, pp. 46-47, se había expresado en términos similares «donde la dureza de la técnica de Fernández se hace insoportable es en los paños. Sus ropones son siempre muy amplios, de tela gruesa, pesada y tiesa, que no deja adivinar la forma corpórea que debe haber debajo, o la deja adivinar muy mal (...) la única tela que sabe modelar, y no bien del todo, es la de lana, y muy gruesa, casi tan gruesa



Fig. 8. Gregorio Fernández, *Inmaculada Concepción*, 1625, 190 cm.
Catedral de Astorga.

como la que hoy se emplea en las mantas de las camas, y que cuando trata de hacerla más fina, la afina, efectivamente, pero no sabe darle flexibilidad y le resulta papel u hojadelata».

Para otros estudiosos se trataría en realidad de una reminiscencia del arte tardogótico, con el que repetidamente se han querido ligar los duros pliegues de sus esculturas, puesto que

El único antecedente del estilo de éste lo encontramos en las esculturas hispanoflamencas de mediados del siglo xv; hay algo de goticismo en su intensidad expresiva, su ingenuidad y, sobre todo, en esa manera típica de plegar, angulosa y profunda, quebrándose en líneas de ángulos violentos, que producen agrio claroscuro¹³⁹

Llegándose a escribir en 1992 que «De 1616 a 1620 se entrega a acentuar la expresividad de los ropajes, en una vuelta a aquellas formas de la escultura flamenca del siglo xv».¹⁴⁰

Martín González parece haber sido el único autor consciente de esta contradicción entre unas formas verosímiles y unos paños que no lo eran, cuyo origen para él estaba en la pintura tenebrista, el plegado anguloso

Fue de uso común en la escultura y pintura de influjo flamenco de la segunda mitad del siglo xv. Fernández hubo de contemplar en Valladolid o en otras partes numerosas obras de esta índole. Pero desde luego se hallan razones históricas que justifican la reaparición de dicho plegado. Por aquel entonces todas las escuelas pictóricas se entregaban al claroscuro, que precisaba de gruesos pliegues para su expresión. Coincide, pues, el pliegue escultórico con el pictórico. Zurbarán y otros tenebristas utilizaron claramente el plegado rígido y anguloso. Quede, pues, sentado que el pliegue escultórico, alatonado, que imita papeles doblados o telas encoladas, persigue un fin claroscuro, pictórico diremos¹⁴¹

139. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 110, insistiendo en p. 114 en que «las ropas tienen siempre apariencia de papel arrugado, al doblarse en pliegues rígidos, despegadas del cuerpo, lo que da a sus estatuas esa semejanza con el gótico flamenco que acaso no sea accidental». En cambio en *Escultura*, p. 55, veía una similitud formal y no una fuente de inspiración para el arte de Fernández aunque en p. 76 al analizar la *Piedad*, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, indicaba que «recuerda mucho en su disposición a las imágenes de tipo flamenco, tan frecuentes en el gótico final, y aún se exagera en él, como imitándolas, la habitual dureza y angulosidad en el plegado del ropaje».

140. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 17, en p. vi afirma que en la Inmaculada del Carmen Extramuros de Valladolid realiza una «imagen modificada de las jóvenes vírgenes flamencas, de largos cabellos rubios, la mirada ensimismada y pliegues semejantes a los de las pinturas del siglo xv».

141. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 18, idea que refrenda en p. 146, apunta también (p. 18) que en sus últimas obras se utiliza un «pliegue que parece obtenerse como golpeando una superficie metálica con instrumento cortante. Así se nos aparece ya en el relieve del Bautismo de Cristo, por Fernández, en el Museo de Valladolid; la escasa hondura del pliegue determina un escaso claroscuro»; para BENITO NAVARRETE PRIETO: «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández», en Jesús Urrea (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, p. 61, el modelo de esos pliegues tan duros debe buscarse en los grabados que sirvieron de inspiración al artista, desde Durero hasta Cornelis Cort y Juan de Jáuregui.

Así Fernández habría sido para el autor «el escultor que tocó las más elevadas cumbres de lo místico (...) en una época de superación mística, él es el Zurbarán castellano de la escultura».¹⁴²

Sin embargo ninguno de estos argumentos explica cuáles eran esas obras, del s. xv o de Zurbarán, que el escultor podría haber tomado como inspiración o por qué es el único artista que utiliza ese tipo de plegados tan duros a partir de la segunda década del s. xvii, coincidiendo con el inicio de su madurez artística, cuando se advierte también un progresivo cambio en sus tipos humanos¹⁴³ que comienzan a distanciarse progresivamente de los modelos del s. xvi y sobre todo de los de las obras de Pompeo Leoni (c. 1533-1608), Milán Vimercato o Francisco de Rincón (c. 1567-1608) presentes en Valladolid.¹⁴⁴ Es en ese momento cuando «El naturalismo es patente; las figuras dan la impresión de vivas. Tan sólo resultan paradójicamente artificiosos los ropajes. Son siempre amplios, pesados y duros».¹⁴⁵ Ese carácter paradójico debería haber alertado de cualquier consideración de realismo, clasicismo o misticismo a las esculturas de Fernández, que muestra en el inicio de su madurez una reflexión personal sobre el arte, a pesar de que se haya negado en ocasiones su carácter culto o reflexivo para convertirlo en poco más que un excelente técnico que cuando acierta plenamente es solo por intervención divina. Quizás lo que el artista buscaba con el contraste entre la suavidad de las carnaciones y la dureza de los paños era trascender esa apariencia naturalista de sus tallas para indicar el carácter divino de las imágenes representadas, en las que unos pliegues antinaturales parecen indicar la pertenencia de las figuras a un ámbito, precisamente, sobrenatural, y particularmente adecuado en la representación de la Inmaculada, que aparece no como una niña de unos doce años vestida de blanco y azul sino como plasmación material de una idea abstracta, lo que explica su mirada absorta, su extremada simetría y su ausencia de relación con el espectador. Los pliegues duros de túnica y manto, superpuestos como corazas totalmente independientes del cuerpo que cubren,¹⁴⁶ resaltan la idea de esa María intacta e intangible, a la que es imposible alcanzar. Lo que Fernández representa por tanto es la idea misma de la Inmaculada Concepción, un concepto abstracto y no su materialización

142. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149, el mismo autor insistiría en el paralelismo con Zurbarán en *Escultura barroca en España*, p. 44, aunque admitiendo también una posible influencia del arte flamenco del s. xv.

143. MARTÍN GONZÁLEZ: *Gregorio Fernández*, pp. 49 y 71, fecha ese cambio en la evolución del escultor a partir de 1611, imponiéndose definitivamente el naturalismo a partir de 1616 con la creación del paso de la Piedad en el que se impondrán las tintas planas en la policromía.

144. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 181.

145. MARTÍN GONZÁLEZ: *Gregorio Fernández*, p. 50.

146. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 73, al comentar las imágenes de santa Teresa de Jesús o la santa Isabel de su convento homónimo en Valladolid menciona «la falsa colocación del manto, cuyos pliegues quedan en el aire, como sostenidos por mano invisible» lo que no le impide mencionar (p. 74) «El realismo sobrio y sincero de Gregorio Fernández».

física, algo que va más allá de lo meramente devoto, entendido tantas veces con carácter peyorativo, mostrando el esfuerzo del artista por desarrollar un nuevo tipo iconográfico completamente acorde con el tema. Esos pliegues duros, de aspecto metálico, crean una disonancia visual que aumenta la expresividad de la obra, un recurso ampliamente utilizado, con la misma finalidad, en la música de su época. O, si se prefiere, una paradoja visual, no menor que las usadas en la literatura contemporánea, y que solo el enorme talento del escultor es capaz de equilibrar para que, figura y paños, formen un todo coherente. Se puede apreciar así una sutileza en la comprensión y percepción de la imagen ajena a la labor de seguidores y discípulos, que aparecen como imitadores superficiales de un arte que no llegan a comprender por completo. Quizás de esta manera, entendiendo cada opción estilística en todas las obras de Fernández, sea posible llegar a comprenderlo, algo más complejo desde luego que aplicarle un cúmulo de tópicos heredados durante dos siglos y que funcionan tan bien en la literatura artística, pero tan mal cuando hay que enfrentarse a la obra en su entorno y contexto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto, la figura del escultor Gregorio Fernández ha sufrido en su valoración desde el s. XVII unas oscilaciones acordes con las ideas y los prejuicios que tenían los estudiosos, viajeros o escritores que las contemplaron. En el s. XVIII y parte del XIX fue considerado como el representante prototípico de la escuela escultórica castellana, mientras durante la mayor parte del s. XX predominó la idea del escultor devoto e incluso místico, siendo reconocido como el gran maestro que fue solo en vísperas del s. XXI. En ese sentido la figura de Fernández, por su relevancia y porque nunca ha sido olvidada, se conforma como un caso paradigmático de la dificultad de percepción de la obra por parte de los historiadores del arte, que han presentado ideas divergentes y en ocasiones opuestas acerca de obras bien documentadas y conocidas, de las que podría esperarse que tuvieran ya en el s. XXI una significación medianamente definida. El escultor se convierte así en un caso patente del efecto que tiene la superposición de visiones parciales en Historia del Arte, cuya suma no solo no permite entender mejor la figura del artista sino que llega a desenfocarlo en algunos momentos y a instrumentalizarlo en otros según los prejuicios y necesidades de cada historiador. De esta manera se revelan tanto las virtudes como las carencias de la bibliografía, que a veces sepulta en lugares comunes a los artistas y a sus obras, que quedan así ocultas a plena luz, necesitando volver a ser estudiadas una y otra vez, no para convertirlas en tópicos hechos a la medida de cada época o

de cada historiador, sino para entenderlas en su contexto y en el nuestro de manera cabal.

BIBLIOGRAFIA

- AGAPITO Y REVILLA, JUAN: «Los maestros de la escultura vallisoletana V, Gregorio Fernández», *Revista histórica*, n.º 3, 1924, pp. 113-123.
- AGAPITO Y REVILLA, JUAN: «Una obra auténtica de Berruguete», *La construcción moderna*, n.º 22, 30 de noviembre de 1914.
- ALONSO PONGA, JOSÉ LUIS y PANERO GARCÍA, PILAR (coordinadores): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008.
- ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS y GARCÍA RODRÍGUEZ, JULIO CÉSAR, (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009.
- ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS: «Apuntes técnicos sobre la obra de Gregorio Fernández», en ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS y GARCÍA RODRÍGUEZ, JULIO CÉSAR (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009, pp. 139-149.
- ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS: «Hombre y artista en el Siglo de Oro», en ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS y GARCÍA RODRÍGUEZ, JULIO CÉSAR (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009, pp. 17-27.
- ANGUIANO, MATEO DE: *Parayso en el desierto, donde se gozan espirituales delicias, y se alivian las penas de los afligidos*, Madrid: Agustín Fernández, 1713.
- ARCE Y CACHO, CELEDONIO NICOLÁS DE: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona: Joseph Longas, 1786.
- AZCUE BREA, LETICIA: «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, xxx, 48, 2012, pp. 98-126.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, FERNANDO: *La policromía barroca en Álava*, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2001.
- BOSARTE, ISIDORO: *Viage artístico á varios pueblos de España*, tomo I, Madrid: Imprenta Real, 1804.
- BRAY, XAVIER: *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres: National Gallery, 2009.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, JAVIER: «Gregorio Fernández: retrato histórico de un escultor en Valladolid», en ALONSO PONGA, JOSÉ LUIS y PANERO GARCÍA,

- PILAR (coordinadores): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008, pp. 245-299.
- CABRERA, RAMÓN: «A los Diaristas», *Diario de Madrid*, n.º 104, 13 de abril de 1788, pp. 405-406.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *La invención del arte español*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: «Diálogos de Ceán», Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss 21.450.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: «Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes, Escritos por el mismo en Madrid desde el año de 1816 al de 1822, que copia su hijo en el de 1833», Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss 21.458.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- COLÓN MENDOZA, ILENIA: *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández. Polychrome Sculptures of the Supine Christ in Seventeenth Century Spain*, Nueva York: Ashgate, 2015.
- CRESPO DELGADO, DANIEL: «Diario de Madrid 1787-1788. De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública», *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 246-258.
- DANVILA JALDERO, AUGUSTO: «Excentricidades artísticas», *Ilustración artística*, n.º 368, 14 de enero de 1889, p. 27.
- DEL RÍO Y DE LA HOZ, ISABEL: *Gregorio Fernández y su escuela*, Madrid: Historia 16 (Cuadernos de arte español, n.º 40), 1992.
- DIEULAFOY, MARCEL: «La statuaire polychrome en Espagne», *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1898*, t. XXVI, París: Alphonse Picard et fils, pp. 794-806.
- DIEULAFOY, MARCEL: *La statuaire polychrome en Espagne*, París: Hachette, 1908.
- Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 167, 9 de febrero de 1789, pp. 881-882.
- FABIE, ANTONIO MARÍA: *Viajes por España de Jorge de Eindhoven, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, MARÍA ANTONIA: «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 49, 1983, pp. 347-374.
- GÁLLEGO, JULIÁN: *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976.

- GARCÍA CHICO, ESTEBAN: «El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, 2, 1960.
- GARCÍA CHICO, ESTEBAN: *Gregorio Fernández*, Valladolid: Escuela de Artes y Oficios artísticos de Valladolid, 1952.
- GARCÍA CHICO, ESTEBAN: *Los grandes imagineros en el Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1965.
- GARCÍA GAÍNZA, MARÍA CONCEPCIÓN: «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 38, 1972, pp. 371-389.
- GARCÍA MACEIRA, ANTONIO: «El célebre escultor Gregorio Fernández», *Revista contemporánea*, año XXVI, tomo CXIX, 1900.
- GILMAN PROSKE, BEATRICE: *Gregorio Fernández*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1926.
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO: «La escultura castellana», *Ilustración artística*, n.º 93, 8 de octubre de 1883, p. 327.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Breve historia de la escultura española*, Madrid: Dossat, 1951.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Escultura del siglo XVII (Ars Hispaniae, vol. XVI)*, Madrid: Plus Ultra, 1963.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Gregorio Fernández*, Madrid: CSIC, 1953.
- HERNÁNDEZ, MATEO: «Sobre la decadencia de la escultura», *Arquitectura*, n.º 86, 1926.
- JOVELLANOS, GASPARD MELCHOR DE: *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1781.
- KUBLER, GEORGE: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII (Ars Hispaniae, vol. 14)*, Madrid: Plus Ultra, 1957.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, FERNANDO: *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León: Universidad de León, 2008, p. 87.
- MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ: «Gregorio Fernández. Su vida y sus obras (1576?-1636)», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, 1912, II, n.º 6, pp. 212-236.
- MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ: *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid: Leonardo Miñón, 1898-1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVII, 1, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura barroca castellana*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1991.
- MONJE, RAFAEL: «El monasterio de Guadalupe II», *Semanario pintoresco español*, n.º 35, 29 de agosto de 1847, p. 275.
- MONTANARI, TOMASO: *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Turín: Giulio Einaudi Editore, 2016.
- MUNÁRRIZ, JOSÉ LUIS: *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808*, Madrid: Ibarra, 1832, p. 179.
- NAVARRETE PRIETO, BENITO: «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández», en JESÚS URREA (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999.
- ORUETA, RICARDO DE: *Gregorio Fernández*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013 (1ª Madrid, Calleja, 1920).
- PALOMINO, ANTONIO ACISCLO: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724.
- PARCERISA, FRANCISCO JAVIER: *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Madrid: Imprenta de López, 1865.
- PARDO BAZÁN, EMILIA: «La vida contemporánea», *La ilustración artística*, n.º 1475, 4 de abril de 1910.
- PASSOLAS JÁUREGUI, JAIME: *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2008.
- PEÑALOSA, JUAN DE: *Relacion de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga el obispo y su cabildo, marqués y su ciudad, en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, 1626, (citado por la edición de VELADO GRAÑA, BERNARDO, Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1996).
- PÉREZ DE CASTRO, RAMÓN: «La huella de Gregorio Fernández y la escultura del s. XVII en Medina de Rioseco», en PÉREZ DE CASTRO, RAMÓN y GARCÍA MARBÁN, MIGUEL (editores): *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid: Diputación Provincial, 2001, pp. 161-182.
- PONZ, ANTONIO: *Viage de España*, t. VII, Madrid: Joaquín Ibarra, 1778.
- PONZ, ANTONIO: *Viage de España*, t. XI, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783.
- PORTÚS PÉREZ, JAVIER: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012.
- ROUANET, LÉO: *La Sculpture sur bois au Musée de Valladolid*, París: A. Davy, 1900.

- SERRANO FATIGATI, ENRIQUE: *Escultura en Madrid. Desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid: Hauser y Menet, 1912.
- TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- URREA, JESÚS (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999.
- URREA, JESÚS: «Gregorio Fernández en el convento de Scala Coeli del Abrojo», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 3, 1998-1999, pp. 23-32.
- URREA, JESÚS: *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- VALERO COLLANTES, ANA CRISTINA: «La memoria perdida de un gran escultor», en ALONSO PONGA, JOSÉ LUIS y PANERO GARCÍA, PILAR (coordinadores): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008, pp. 511-524.
- VIÑAZA, CONDE DE LA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. II, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889.
- ZEZZA, ANDREA: «Hacia la modernidad: la pintura del Renacimiento en el Nápoles español» en ANDREA ZEZZA y RICCARDO NALDI (comisarios): *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cienecento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 31-57.

PODER Y VIDA COTIDIANA EN LA CATEDRAL
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: TESTIMONIOS
GRÁFICOS DE LOS SIGLOS XVIII,
XIX Y PRIMEROS AÑOS DEL XX

POWER AND DAILY LIFE IN THE CATHEDRAL
OF SANTIAGO DE COMPOSTELA: GRAPHIC
TESTIMONIES FROM THE EIGHTEENTH,
NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidad de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0002-7745-6335>

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 115-151

ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8083>

Recibido: 21/05/2024 Evaluado: 17/06/2024 Aprobado: 21/06/2024



RESUMEN: La actual catedral de Santiago de Compostela constituye una reliquia basilical románica que el cabildo se empeñó en conservar desde su construcción pese a varios intentos de renovación góticos, barrocos y neoclásicos, aunque eso sí no se perciba desde el exterior por su revestimiento de fachadas, cúpula y torres de los siglos XVII y XVIII. El mantenimiento del viejo edificio permite la pervivencia de las funciones de sus diferentes recintos, transmitidas de generación en generación. Algunas imágenes de los siglos XVIII, XIX y primeros años del XX dan testimonio de ello, reflejando la vida cotidiana en el complejo catedralicio, así como múltiples usos que responden a actos de poder,

hábitos, devociones y tradiciones de distinto origen y antigüedad. Particularmente interesantes son las imágenes decimonónicas, las más numerosas, pues reflejan los intentos del cabildo por mantener su antiguo prestigio y esplendor pese a la reducción del número de sus miembros tras el Concordato de 1851 y por su debilitamiento económico al suprimirse el cobro del Voto de Santiago, los diezmos y las oblatas, y a la aplicación de las leyes desamortizadoras. De ahí el interés del estudio del repertorio gráfico reunido en estas páginas para la historiografía del arte. Documenta ámbitos hoy desaparecidos o muy transformados con el paso de los siglos, así como su utilización tanto por el arzobispo, los canónigos y el personal auxiliar, como por los feligreses. Ambos aspectos conforman la identidad histórica de la catedral.

Palabras clave: catedral de Santiago de Compostela, vida cotidiana, poder, arzobispo, cabildo, personal.

ABSTRACT: The current cathedral of Santiago de Compostela is a Romanesque relic that the chapter was committed to preserve since its construction despite several renovation attempts during the Gothic, Baroque and Neoclassical periods, although this cannot be seen from the outside due to its cladding of façades, dome and towers from the seventeenth and eighteenth centuries. The fact that the old building has been maintained has allowed the functions of its different enclosures to survive, transmitted from generation to generation. Some images from the eighteenth, nineteenth and early twentieth centuries testify to this, reflecting daily life in the cathedral, as well as multiple uses that respond to acts of power, habits, devotions and traditions of different origin and antiquity. The images from the nineteenth century, the most numerous, are particularly interesting as they reflect the attempts of the chapter to maintain its ancient prestige and splendour, despite the reduction in the number of its members after the Concordat of 1851 and its economic weakening with the abolition of the collection of the Santiago Vow, the tithes and the oblates, and the enforcement of laws for the confiscation of church property. Hence the interest of the study of the graphic repertoire collected in these pages for the historiography of art. It documents areas that have disappeared or experienced considerable changes over the centuries, as well as their use by the archbishop, canons and auxiliary staff, and by worshippers. Both aspects comprise the cathedral's historical identity.

Key words: cathedral of Santiago de Compostela, daily life, power, archbishop, canons, staff.

La *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* elaborada por la UNESCO en 2003 declara la profunda interdependencia entre el patrimonio material cultural y el patrimonio cultural inmaterial, manifestándose este último, particularmente, en el campo de los «usos sociales, rituales y actos festivos» junto con «los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes».¹ En realidad, ya desde los años cincuenta del pasado siglo, con la publicación de *Florentine Painting and its Social Background* de Friedrich Antal (1947), *Art et Sociologie* de Pierre Francastel (1948) y *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* de Arnold Hauser (1951), la Historia del Arte es consciente de la importancia de estudiar los objetos artísticos de acuerdo con el contexto social en que fueron concebidos, prestando atención tanto a sus patrocinadores como a sus usuarios, así como a la función para la que fueron diseñados.²

En este sentido, una de las líneas de investigación desarrolladas desde entonces ha consistido en el análisis de la vinculación de la arquitectura de las catedrales con las particularidades de su vida litúrgica, la organización del culto solemne a Dios, destacando en ello los trabajos de Pedro Navascués³ y Eduardo Carrero.⁴ La de Santiago de Compostela es un buen ejemplo de ello, una reliquia basilical románica que el cabildo se empeñó en conservar desde su construcción pese a los intentos de renovación góticos, barrocos y neoclásicos, aunque hoy no se perciba desde el exterior por el revestimiento de fachadas, cimborrio y torres de los siglos XVII y XVIII. Tal perduración implicó el mantenimiento de sus diferentes recintos diseñados con funciones muy concretas, transmitidas de generación en generación. Algunas imágenes de los siglos XVIII, XIX y primeros años del XX dan testimonio de ello pues reflejan la vida cotidiana en el complejo catedralicio, así como usos que responden a actos, hábitos, devociones y tradiciones de distinto origen y antigüedad, «un mundo vivo» en palabras de Chueca Goitia.⁵ Particularmente interesantes son las imágenes decimonónicas, las más numerosas, donde se evidencian los intentos del cabildo por mantener su antiguo prestigio y esplendor pese a la reducción del número de sus miembros por su debilitamiento económico al suprimirse el cobro del Voto de Santiago, los diezmos y las oblatas, así como a la aplicación de las leyes desamortizadoras que le hicieron perder las rentas y sus numero-

1. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>; consultada el 28/02/2024.

2. VICENÇ FURIÓ: *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000.

3. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO: *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Barcelona y Madrid: Lunberg, 2004; libro basado en su anterior publicación: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

4. EDUARDO CARRERO: *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

5. FERNANDO CHUECA GOITIA: «La vida cotidiana en la catedral», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 55-62.

sas propiedades en la ciudad y en el sector rural.⁶ De ello se hacen eco autores como José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro que escriben que «en esta Santa Basílica continúan celebrándose los actos todos del culto con una pompa y esplendor, que, si distan bastante de lo que antiguamente eran, pueden, sin embargo, sostener comparación con los más solemnes a que asistimos en los templos más augustos de la cristiandad».⁷

De ahí el interés del estudio del repertorio gráfico reunido en estas páginas para la historiografía del arte, de la arquitectura y del urbanismo, complementario de la información extraída de registros documentales del archivo catedralicio. Documenta la gestión de sus espacios y arquitectura, incluido de ámbitos hoy desaparecidos o muy transformados con el paso de los siglos, sobre todo a raíz de las limpiezas espaciales fruto del Concilio de Trento y las «restauraciones» del siglo xx y el presente, en este último caso guiadas en buena medida por un afán de convertir la catedral en una «monumental maqueta medieval», como bien dice Eduardo Carrero para lo sucedido con la catedral de Trento.⁸ Igualmente, acredita la polifuncionalidad de sus recintos y la entidad de sus usuarios ya sean el arzobispo, los canónigos y el personal auxiliar catedralicio, ya los fieles locales y los peregrinos, estos últimos hoy convertidos en los principales protagonistas del edificio. Tales aspectos conforman la actual identidad histórica de la catedral de Santiago de Compostela como centro de peregrinación internacional.

Como cualquier otra catedral de su tiempo, la compostelana funciona como iglesia principal de su diócesis donde el arzobispo tiene su cátedra como símbolo de su función de gobierno sobre el arzobispado y director espiritual de la comunidad que regenta. Su ámbito diario de actuación es la catedral y su entorno, ubicándose el Palacio Arzobispal pegado a ella, con acceso por la plaza de la Acibehería. Su labor consistía en supervisar al cabildo catedralicio, del que se tratará después, dando lugar a no pocos conflictos. Contaba también con una silla principal en la sillería de coro capitular y era el único autorizado a celebrar misa en el altar mayor, junto con el delegado papal y los canónigos cardenales, dada la condición de santuario del edificio por acoger en su subsuelo la tumba del apóstol Santiago el Mayor.⁹ A uno de ellos correspondería un dibujo sobre papel de la capilla mayor de Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet, fechado el sábado 27 de enero de 1849 (fig. 1).¹⁰

6. JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ VILANOVA: *Clero y sociedad en la Compostela del siglo XIX*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Anexo 33, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Xunta de Galicia e Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2004.

7. JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y FRANCISCO FREIRE BARREIRO: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago: Imp. del Boletín Eclesiástico, 1881, vol. 1, p. 36.

8. CARRERO: *La catedral habitada...*, p. 394.

9. JOSÉ MARÍA ZEPEDANO y CARNERO: *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999 (1ª ed. 1870), pp. 93-95.

10. Así lo indica la anotación que presenta el propio dibujo; cf. BEATRIZ MARTÍNEZ-BARBEITO MANOVEL (com.): *Jenaro Pérez Villaamil 1807-1854. Oleos, acuarelas, dibujos, litografías*, A Coruña:

En él se muestra a un devoto que parece vestir ropa talar arrodillado en el crucero, cerca del púlpito del evangelio y delante del altar mayor apostólico barroco del que distinguimos las imágenes de Santiago en cátedra del camarín y de Santiago caballero del baldaquino, rodeado de ángeles abanderados, permitiendo hacerse una idea del aspecto del mueble en la época, antes de la pérdida de los estandartes en el siglo xx.¹¹ Dos siluetas delante de la mesa del altar, mirando hacia el mismo, una de ellas mitrada, indicarían la celebración de un servicio por el anciano arzobispo de entonces fray Rafael de Vélez, asistido por su acompañante y un tercer personaje, dibujado más distante, pero siempre en la zona alta del presbiterio, mientras el cabildo seguiría la ceremonia desde la sillería capitular, en la nave central, no representada.¹² En todo caso, sea quien fuese el oficiante, un canónigo cardenal no puede ser porque el último había fallecido 1847,¹³ dos años antes de realizarse este dibujo, y a las dignidades y canónigos no se les permitió misar en este altar hasta 1855.¹⁴ Por otro lado, en el calendario de fiestas de la catedral publicado por José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, cierto que fechado de 1885, no consta ninguna relevante en la fecha del dibujo.¹⁵ Tampoco aparece celebración alguna en dicha fecha en el Libro 73 de Actas Capitulares, pero sí unos días antes, a partir del 12 de diciembre de 1848, con motivo de tres días de rogativas públicas por el Papa Pío IX, que había tenido que abandonar el Vaticano y refugiarse en la fortaleza napolitana de Gaeta con motivo de la revolución liberal que afectó a los Estados Pontificios.¹⁶ Isabel II había ordenado que tales rogativas se celebrasen en todas las iglesias de España, con asistencia de todo el clero y autoridades públicas, trasladando el prelado esta real orden al cabildo. El acta también recoge la petición de Narciso Cepedano, jefe civil del distrito, en que solicita se abra la puerta central del Obradoiro para la entrada oficial del Ayuntamiento y otras autoridades a los actos, un hecho que explicaría por qué esta aparece abierta en otro dibujo del mismo autor y fecha que luego se verá (fig. 7). En todo caso, el artista aprovecha la excusa del tema para reflejar con fidelidad la arquitectura medieval del recinto, incluyendo parte del corredor norte del deambulatorio y un segmento del transepto norte, pero no dibuja la reja de cierre del presbiterio ni la vía sacra en aras de una mayor claridad de la escena.

Fundación Caixa Galicia, 1996, s.p.; JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ: «Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 53 (1999), pp. 303-318 y fig. 1.

11. Sabemos cuáles eran gracias a ZEPEDANO Y CARNERO: *Historia...*, p. 92.

12. Había regresado del exilio en Mahón en 1844; cf. CARLOS GARCÍA CORTÉS: «El arzobispo compostelano fray Rafael de Vélez (1777-1850). Fuentes para su estudio ideológico», *Hispania sacra*, vol. 34, n.º 70 (1982), pp. 381-383.

13. PAULINO PEDRET CASADO: «Los Canónigos Cardenales de Santiago», *Anuario de historia del derecho español*, 19 (1948-1949), pp. 590-592.

14. ZEPEDANO Y CARNERO: *Historia...*, pp. 94-95.

15. JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ SÁNCHEZ Y FRANCISCO FREIRE BARREIRO: *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago: Seminario Conciliar, 1885, pp. 478-479.

16. ACS (Archivo de la Catedral de Santiago), Libro 73 de Actas Capitulares, IG 602, 1848, f. 102r.



Fig. 1. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (dibujante): *La capilla mayor*; 1849; dibujo; Museo de Pontevedra, inv. 15088

El edificio de la catedral constituye, por tanto, el marco donde el arzobispo exhibía los deberes, la dignidad y las insignias propias de su cargo, acudiendo al mismo solo en determinadas ocasiones, siempre con un cortejo y siguiendo un estricto protocolo, vestido con ropajes episcopales, con el anillo y la cruz pectoral de su condición, así como, en caso de ceremonias solemnes, la mitra y un báculo.¹⁷ Así se explica que el arzobispo Bartolomé Esteban Rajoy y Losada elija el interior del santuario para hacerse un inusual retrato de poder, de cuerpo entero, realizado por un pintor sin identificar, es de suponer que durante el ejercicio de su prelatura entre 1751 y 1772 (fig. 2).¹⁸ En él figura desfilando por la nave central del transepto norte, vestido

17. FERNANDO SUÁREZ GOLÁN: *Príncipes e pastores. Os arcebispos de Santiago de Compostela na Época Moderna*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2021, pp. 546 y ss.: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/27261>

18. Sus otros dos retratos carecen de un contexto concreto; cf. CARLOS GARCÍA CORTÉS: *Bartolomé Rajoy y Losada 1690-1772. Un arzobispo edificador y filántropo en la Galicia Ilustrada*, A Coruña: Espino Albar, 2011, pp. 266-268; JAVIER RAPOSO MARTÍNEZ: «Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela: el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)», en Víctor Mínguez (ed.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, Castelló del 5 al 8 de septiembre de 2012, Castelló: Universitat Jaume I, 2013, pp. 1542-1555.

con hábito episcopal compuesto por calzado oscuro; una sotana negra con botonadura delantera roja; un rico roquete blanco adornado de encajes florales en los bajos y puntillas en los remates, puños y cuello; una capa magna y una muceta redonda encarnadas; un solideo negro en la cabeza y un bonete de cuatro picos del mismo color en la mano siniestra; así como una riquísima cruz pectoral de oro y pedrería colgando del cuello, sobre el pecho, enganchada de una gruesa cadena también de oro. Lo acompaña un cortejo compuesto de tres personas, retratos también, sospecho que de su círculo de confianza y tal vez vinculados con la fundación por este arzobispo del Seminario de Confesores y colegio de acólitos y niños de coro de la catedral, inmueble hoy llamado por ello Palacio de Rajoy,¹⁹ lugar de donde procede la obra: el cuadro aparece en los inventarios de bienes de Seminario colgado en la habitación del canónigo Administrador bajo un dosel de damasco de seda encarnado guarnecido de galón de oro.²⁰

Lo encabeza un crucífero uniformado con una sencilla sotana y larga sobrepelliz, que porta la cruz arzobispal dorada procesional con las dos manos, haciéndola bien visible, mientras usa el pulgar de la zurda para sujetar un bonete igual al del prelado. Lo cierran dos canónigos, ataviados con hábito coral, en este caso compuesto por sotana negra, sobrepelliz blanca, alzacuellos, manteo negro y muceta también negra, en pico en el frontal, y solideo sobre la cabeza del mismo color. El prebendado del flanco izquierdo sostiene su bonete con la siniestra y se lleva su diestra al pecho, en actitud de afección. En cambio, el canónigo del flanco derecho oculta bajo su capa una misiva con el encabezamiento de Ilustrísimo Señor («Ill[mo.] Seño[r]»), que creo dirigida por el arzobispo al cabildo y acaso vinculada con la citada fundación.²¹ En concreto, la creo relacionada con la institución del Cabildo como Patrono y Administrador del Seminario el 3 de julio de 1772 y con el nombramiento capitular el 5 de julio del deán Policarpo de Mendoza y el canónigo Tomás José Moreira Montenegro para que se posesionasen del cargo en su nombre.²²

19. ANTONIO LÓPEZ FERREIRO: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Seminario Conciliar Central, 1908, vol. 10, pp. 126-127 y 149-150.

20. ACS, IG 430: *Seminario de Confesores: Inventario y estado del edificio 1830-1863*. Por ejemplo, en el de 1838 se le describe como «Un cuadro grande con el retrato del sr. Fundador, de cuerpo entero». Sobre el tema, véase LÓPEZ FERREIRO: *Historia...*, vol. 10, p. 198.

21. Según el *Libro de Ceremonias de la Catedral de Santiago*, el prelado debía tratar siempre sus asuntos con el cabildo por carta de «pliego entero», a entregar por su secretario, dirigida al deán, como presidente del mismo, el cual había de recibir el tratamiento de «Ilustrísimo Señor» y sería el encargado de dar cuenta del tema a los prebendados. Una vez tratada la cuestión, el cabildo debía responder también por escrito, con otra misiva, la cual debía ser entregada en mano al arzobispo por medio de un capellán mayor, y donde el prelado debía recibir tratamiento de «Su Ilustrísima»; ACS, IG 357, f. 8r.

22. ACS, Libro 57 de Actas Capitulares, IG 526, actas de los cabildos del 5 y 10 de julio de 1772, f. 310r.; cf. LÓPEZ FERREIRO: *Historia...*, vol. 10, pp. 149-150.



Fig. 2. Anónimo: *Retrato del arzobispo Bartolomé Esteban Rajoy y Losada*; 1751-1772 (fechas de su prelatura compostelana); óleo; Palacio Arzobispal de Santiago; Colección Municipal

La comitiva parece detenerse un instante para asistir a la bendición episcopal al espectador con la mano derecha. En realidad, recrea el desfile protocolario que debía acompañar al arzobispo cuando acudía a su silla en el coro para asistir a los oficios o a una reunión del cabildo en la Sala Capitular. Según el *Libro de Ceremonias de la Catedral de Santiago*, el prelado debía entrar en la basílica en una litera de mano desde el vecino Palacio Episcopal, en la Acibechería. Una comisión formada por dos dignidades, dos canónigos, cuatro capellanes y algún acólito lo recibía en la puerta norte, lo acompañaba a su destino, el coro o la Sala Capitular, y lo volvía a escoltar de la misma manera de regreso a la puerta de la Acibechería. Solo en algunas ocasiones especiales, como cuando finalizaba una oposición de prebendados, celebraba de pontifical o se terminaba una reunión capitular relevante, como podría ser el caso representado en este óleo, la designación del cabildo como gestor del Seminario, el cuerpo capitular lo acompañaba en formación de «los dos coros» hasta la «Nave de la Concepción», la representada en el cuadro, y pasando el prelado por el medio, con el cortejo ya descrito, pero encabezado por el guion, es decir tal y como aparece reflejado en el lienzo, debía darse la vuelta hacia el cabildo para despedirlo «dando su bendición», hecho representado también en la pintura.²³ En la obra se aludiría, por lo tanto, a esta nominación del cabildo, reflejándose el momento del regreso del prelado escoltado por un cortejo simplificado en cuanto al número de acompañantes, tras despachar el asunto con los canónigos. A esta designación se referiría, además, el pliego que muestra uno de los prebendados retratados, plasmándose el momento justo de la bendición arzobispal a los nuevos responsables del buen gobierno de la institución. Los canónigos que lo flanquean, ambos claramente retratos, acaso correspondan a sus sobrinos, el citado Tomás Moreira Montenegro y su hermano Francisco Antonio,²⁴ los dos canónigos catedralicios en esos momentos gracias a su protección.²⁵ Tomás podría ser el portador del documento sobre el Seminario dada su vinculación con él mismo. En cuanto al crucífero, podría tratarse de otro de los parientes de sangre o familiares²⁶ del prelado en el palacio Arzobispal o en la propia catedral estudiados por Suárez Golán.²⁷ Si fuera así, estaríamos ante un retrato colectivo de los miembros más influyentes del clan Rajoy en la Iglesia de Santiago. Por lo tanto, como hemos visto en los inventarios de bienes del Seminario, al estar el cuadro colgado en la habitación del administrador, siempre un canónigo catedralicio, esta bendición se trasmitía a los prebendados que ocupaban tal cargo de promoción en promoción.

23. ACS, IG 357: *Libro de Ceremonias*, ff. 8v-9r.

24. Posible identificación facilitada por Fernando Suárez Golán.

25. SUÁREZ GOLÁN: *Príncipes e pastores...*, pp. 468-469, [Http://hdl.handle.net/10347/27261](http://hdl.handle.net/10347/27261).

26. En el sentido recogido en la RAE de «eclesiástico o seglar que acompaña o asiste a un obispo».

27. SUÁREZ GOLÁN: *Príncipes e pastores...*, pp. 513-514, [Http://hdl.handle.net/10347/27261](http://hdl.handle.net/10347/27261).

El artista refleja verazmente la arquitectura medieval catedralicia, incluidos los capiteles, para que el público reconozca rápidamente el escenario del desfile episcopal y la trascendencia de la nominación. Así se identifica con facilidad que la escena tiene lugar en el transepto norte al distinguirse capiteles bien conocidos como el del Castigo del Avaro²⁸ y el de Lianas Entrelazadas;²⁹ las entradas de las capillas del Espíritu Santo y la renacentista de Nuestra Señora de la Concepción; así como el retablo compartido barroco y dorado que contiene las imágenes de estas dos advocaciones. Además, en los dos arcos de acceso se representan sus rejas barrocas de cierre, la segunda diseñada por el maestro catedralicio Domingo de Andrade. Hoy solo perdura el primer cuerpo de ambas, documentándose en el cuadro como era el segundo cuerpo y el remate, radial en la segunda reja.³⁰

Un colegio de clérigos, el cabildo catedralicio, el auténtico dueño de la catedral, compuesto de dignidades, canónigos y racioneros, miembros de clases acomodadas, se encarga de gestionar la liturgia en el edificio y responder de su mantenimiento según unas constituciones capitulares para su gobierno, constituyendo las más longevas las del arzobispo Francisco Blanco, vigentes desde 1579 hasta 1899,³¹ sustituidas entonces por las de José Martín de Herrera.³² Lo hacían a través de la Fábrica, oficina que atendía la construcción de nuevos recintos, la reforma de lo existente si no cumplía su cometido, el cuidado de los ornamentos y la compra de cera. Se sostenía gracias a la mesa capitular, un conjunto de bienes y rentas procedentes de propiedades de todo tipo, los diezmos de la diócesis, fundaciones y donaciones de fieles, incluida la Casa Real, y el Voto, un impuesto anual que pagaban los campesinos de la Corona castellanoleonés con la excusa de la protección apostólica, importante fuente de riquezas hasta su abolición en 1834. El número de sus componentes varió a lo largo del tiempo, pero fue siempre cuantioso, informando Zepedano que antes del concordato de 1851 se componía de veinte dignidades, cuarenta y seis canónigos, nueve

28. VICTORIANO NODAR FERNÁNDEZ: *El bestiario de la Catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia*, Santiago: Andavira Editora, 2021, pp. 158-159.

29. *Ibid.*, p. 82.

30. AMELIA GALLEGO DE MIGUEL: *El arte del hierro en Galicia*, Madrid: CSIC, 1963, pp. 190-192; MIGUEL TAÍN GUZMÁN: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada: Edición do Castro, 1998, vol. 1, pp. 440-443.

31. Me refiero a las *Constituciones establecidas, por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Francisco Blanco, Arçobispo de Santiago, iuntamente con los Illustres Señores Dean y cabildo de la dicha Sancta Iglesia, y con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, ansi en lo que toca al servicio del Altar y Coro, y oficios de los Prebendados, y otros ministros, como al cabildo, y conservación de la hazienda de la mesa capitular*, Santiago: s.n., 1578; en este trabajo utilizamos la reedición publicada en Santiago por Ignacio Aguayo en 1781. El estudio más completo sobre el cabildo compostelano, aunque solo para el siglo XVI, se debe a ARTURO IGLESIAS ORTEGA: *La Catedral de Santiago de Compostela y sus capitulares: funcionamiento y sociología de un cabildo en el siglo XVI*, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 2012.

32. Se trata de las *Constituciones de la Sta. Apostólica M. Iglesia de Santiago aprobadas y confirmadas por el Emmo. Sr. Cardenal Dr. D. José Martín de Herrera*, Santiago: Seminario C. Central, 1899.

raconeros, veinte capellanes mayores, cuarenta y un capellanes menores, y algunos salmistas que no cuantifica.³³ Pero después de este, su número se reduce considerablemente. Así, por ejemplo, en 1881, ya son solo seis dignidades, veinte canónigos, veinte beneficiados y algunos capellanes, salmistas y niños de coro.³⁴ Paradójicamente han llegado pocos testimonios gráficos de su presencia en el interior catedralicio. Uno de ellos es el excepcional dibujo de George Edmund Street de 1863,³⁵ donde se representan tres, vestidos con hábito coral compuesto por sotana, sobrepelliz y bonete de picos sobre la cabeza, en el brazo sur del transepto, durante la celebración de una misa en el altar mayor. Parece justo el momento del sermón que imparte un personaje subido al púlpito de la epístola, delante del ambón donde se hallarían sus notas, que, vistas sus ropas, cabría identificar con algún fraile erudito, miembro de alguna orden regular de la ciudad, invitado para la ocasión (fig. 3).³⁶ Ninguno de los tres protagoniza una acción de relieve: el más próximo, en la nave lateral izquierda, se dirige hacia la celebración tras acceder al interior de la basílica desde el Tesoro o las puertas de Praterías, aunque sus ropas no serían las adecuadas,³⁷ pues así lo indica su proximidad al pilar situado más al sur, identificable porque es donde todavía se halla la pila de agua bendita barroca dibujada. Enfrente, en la misma nave, otro canónigo camina en su dirección ataviado con capa negra de coro, prenda obligatoria para asistir a coro desde el 2 de noviembre (Día de Difuntos) hasta el Sábado Santo, fecha variable entre el 21 de marzo y el 23 de abril según el día en que se celebra la Pascua, elemento que sirve para atinar sobre el momento de la realización del dibujo de este grabado.³⁸ De hecho, el prebendado semeja que se dirige a la sacristía o al claustro tras abandonar la sillería de coro por la puerta de la epístola, no dibujada, abierta a la altura del primer tramo del transepto.³⁹ Por fin, un tercero se dirige a un grupo de feligreses en la nave central, siempre en el referido transepto. Street representa la arquitectura medieval del recinto e incluye parte de la capilla mayor, en concreto el tramo del corredor lateral

33. ZEPEDANO Y CARNERO: *Historia...*, p. 103.

34. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ Y FREIRE BARREIRO: *Santiago, Jerusalén, Roma...*, vol. 1, p. 55.

35. Sobre este grabado véase FABIÁN S. LÓPEZ ULLOA: *Las teorías del Gótico y su representación gráfica en España el último tercio del siglo XIX. Un estudio sobre: Some account of Gothic Architecture in Spain, de George Edmund Street*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016, pp. 282-286 y 315.

36. CARRERO: *La catedral habitada...*, pp. 318-319.

37. Los prebendados contaban con un vestuario dentro del complejo catedralicio para vestirse con sus hábitos corales; cf. ZEPEDANO Y CARNERO: *Historia...*, pp. 198-199.

38. *Constituciones por Francisco Blanco...*, p. 43.

39. ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS: «Memoria histórica y recuperación», en *El coro lúneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria Histórica, Recuperación y Restauración*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia y Catedral de Santiago de Compostela, 2004, p. 26. No puede salir por la puerta trasera cuando se celebra un oficio, como mandan las *Constituciones por Francisco Blanco* (pp. 44-45), porque se refiere a la de la sillería de coro medieval sustituida por una nueva en el siglo XVII que carece de ella.

anexionado en 1542.⁴⁰ Lo interesante es que dibuja la reja de bronce del siglo XVIII que cerraba entonces la embocadura del presbiterio, hoy desaparecida, instalada entre los dos machones del cimborrio, de altura similar a la de los púlpitos renacentistas, aspecto que se observa en el grabado al estar dibujado el de la epístola.⁴¹



Fig. 3. George Edmund Street (dibujante) y Thomas Orlando Sheldon Jewitt (grabador): *El transepto visto desde el sur*; 1865 (grabado hecho a partir de un dibujo realizado en 1863); ilustración del libro George Edmund Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray, 1865, entre pp. 152-153

40. LÓPEZ FERREIRO: *Historia...*, 1905, vol. 8, pp. 180-181.

41. GALLEGO DE MIGUEL: *El arte del hierro...*, pp. 235-240.

Visual y socialmente, el cabildo mostraba su riqueza y poder en la sillería de coro, «el corazón de la catedral» según Pedro Navascués, distribuida en forma de U en la nave central, abierta hacia el crucero y la capilla mayor.⁴² En las imágenes que nos han llegado se plasma la renacentista que sustituye desde los primeros años del siglo xvii una anterior románica en la misma ubicación, manteniéndose por ello en el interior de la catedral la pionera y original distribución secuencial de altar relicario mayor, fieles en los brazos del transepto y coro en la nave central.⁴³ Sus asientos, de madera y rica talla e iconografía, se organizaban en dos niveles, presididos por la silla destinada al arzobispo, asignándose los cuarenta y nueve asientos altos a las dignidades y los canónigos, y los treinta y cinco bajos a los racioneros, dobleros y capellanes, siguiendo una estricta e inalterable jerarquía vertical y horizontal, marcada por el orden de precedencia según oficio y antigüedad, así como una rígida reglamentación recogida en las constituciones capitulares.⁴⁴ Salvo el prelado, unos y otros tenían la obligación de reunirse en ella todos los días, ocupando cada uno un asiento propio e intransferible, vistiendo hábitos corales, como los ya vistos, para el rezo y canto comunitario en las ocho horas canónicas y misas mayores.⁴⁵ Uno de los muchos dibujos realizados en la catedral por Ovidio Murguía a finales el siglo xix da fe de ello (fig. 4).⁴⁶ En él plasmaría un desfile de varias figuras, ordenadas una detrás de la otra, que camina desde el recinto de la sillería hacia el del presbiterio por la vía sacra, posiblemente para celebrar un oficio, séquito que es contemplado por dos figuras apenas abocetadas en el ángulo inferior derecho del papel. Si este fuera el tema de la imagen, y, dada su cronología, según las constituciones capitulares de Herrera, extinguidos ya los canónigos cardenales, podría estar representándose el cortejo organizado entre la sillería de coro y el altar mayor para dar la misa: en él el oficiante, un canónigo o un beneficiado, salía del coro acompañado del diácono y el subdiácono, que lo escoltaban en medio, precedidos por uno de los dos maestros de ceremonias, los capellanes que estuvieran de servicio y el pincerna.⁴⁷

42. NAVASCUÉS PALACIO: *Teoría del coro...*, p. 9.

43. CARRERO: *La catedral habitada...*, pp. 82-100.

44. ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS: «La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 311-337; ROSENDE VALDÉS: *Memoria histórica...*, pp. 15-45.

45. *Constituciones por Francisco Blanco*, pp. 41-51; *Constituciones por José Martín de Herrera*, pp. 46-57 y 83 y ss.

46. Sobre este dibujo véase MARÍA ÁNGELES TILVE JAR: «Ovidio Murguía de Castro. El paisajista de la Generación Doliente», en José Carlos Valle Pérez (coord.): *Ovidio Murguía*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 26.

47. *Constituciones por José Martín de Herrera*, const. 213, p. 55.

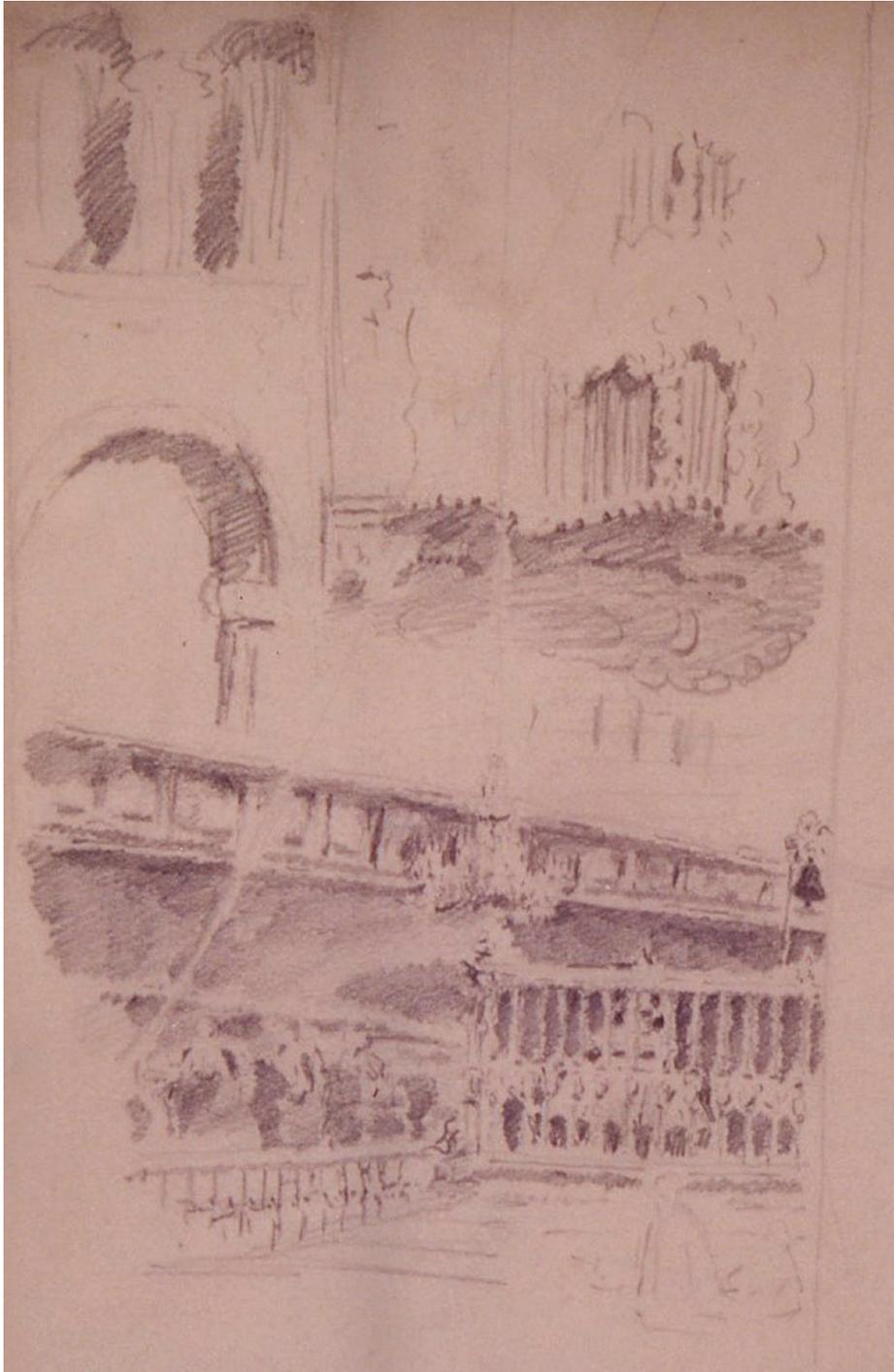


Fig. 4. Ovidio Murguía (dibujante): *La sillería catedralicia*; 1885-94 (?): años de la estancia del artista en Compostela; dibujo; colección privada

En todo caso, el dibujo constituye un testimonio excepcional del uso de un recinto desaparecido en 1945,⁴⁸ dibujado por Ovidio Murguía desde una zona próxima al machón noroeste del cimborrio.⁴⁹ Así se explica que solo dibuje el tramo derecho de la reja de cierre de la sillería, y no el izquierdo, estando su puerta abierta de par en par para permitir el paso de la comitiva que se dirige al presbiterio.⁵⁰ También, que solo refleje el lado derecho de la valla de la vía sacra por la que transita el grupo, así como el ángulo en que se representa el arco de la epístola y la extensión de la sillería, de la que únicamente se aboceta la sombra de los asientos bajos y altos, con el guardapolvo, de la panda de ese lado. Más cuidado tiene el autor con la plasmación de algunos elementos que amueblaban el ámbito y explican su función. Me refiero a la lámpara de bronce que lo iluminaba, adquirida en Alemania en la década de 1860,⁵¹ hoy en la sacristía capitular; el facistol de los cantorales, visible detrás de los balaustres de la reja, que actualmente se expone en el Museo catedralicio; la campana que servía para que el sacristán del coro señalase la hora de comenzar el oficio,⁵² hoy desaparecida; o el órgano barroco de la epístola, lo único que se mantiene *in situ* de todo lo representado.

Igualmente, las constituciones capitulares regulaban el trabajo del personal auxiliar que trabajaba en la catedral como el campanero, el relojero, el barrendero, el luminario, el maestro de capilla, los seis niños de coro, los pertigueros, los misarios, los sacristanes, etc., gente especializada en diferentes labores, cuyo número, privilegios y responsabilidades van a ir cambiando a lo largo de los siglos, sobre todo a partir de la desamortización y la pérdida de capacidad económica capitular.⁵³ Entre ellos figuran dos organistas, calificados en las constituciones de 1899, uno de organista primero y el otro de organista segundo. Su obligación consistía en tocar los dos órganos de coro tanto en las horas canónicas y las misas, en semanas alternas, como acompañar a la orquesta bajo la dirección del maestro de capilla.⁵⁴ A uno de

48. ROSENDE VALDÉS: *Memoria histórica...*, p. 38.

49. Para ubicar el lugar desde donde se ha hecho el boceto es muy útil contrastarlo con una foto de la sillería y sus rejas de 1945 publicada en RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, p. 94.

50. Sobre esta reja y su distribución, hoy en destino desconocido, véase GALLEGO DE MIGUEL: *El arte del hierro...*, pp. 235-240.

51. IRENE MERA ÁLVAREZ: *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*, Santiago: Teófilo Ediciones y Consorcio de Santiago, 2011, p. 92.

52. *Constituciones por José Martín de Herrera*, const. 165, p. 41. La campana aparece retratada en la citada foto de 1945.

53. Al respecto contrastense los contenidos de las *Constituciones por Francisco Blanco*, const. 22, pp. 33-34 y las *Constituciones por José Martín de Herrera*, pp. 157-165. Sobre este colectivo, véase el estudio para los tiempos del Barroco de MARÍA AGUSTINA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Arte y sociedad en Compostela 1660-1770*, Sada-A Coruña: Edición do Castro, 1996, pp. 158-172.

54. *Constituciones por José Martín de Herrera*, p. 35. Sobre su trabajo véase MARÍA GARCÍA CABALLERO: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela: Alvarellas, 2008, pp. 51-53.

ellos podría corresponder la figura esbozada, de pie, vestida con ropa talar, apoyada en la baranda del órgano de la epístola, plasmada en un óleo de Jenaro Carrero Fernández de hacia 1895, un autor que en estos años gustaba de dibujar la arquitectura de este edificio y las ceremonias y actividades que en él se desarrollaban (fig. 5).⁵⁵ Se halla en la galería alta del coro, un espacio desaparecido también en 1945 destinado a los organistas y tal vez, no está claro, a los músicos de la capilla de música⁵⁶ y, por lo tanto, de entrada restringida.⁵⁷ Se le representa muy cerca del teclado, contemplando el interior de la basílica, mirando hacia los asientos de la sillería, acaso pendiente del comienzo de algún evento cantado que debía acompañar con su música.

Para la seguridad del complejo catedralicio, en un clima de robos frecuentes en las iglesias del arzobispado, se contaba con un cuerpo de guardas y perros guardianes que permanecían día y noche en su interior.⁵⁸ Según las constituciones de 1899, basadas en un plan de vigilancia aprobado por el cabildo el 10 de marzo de 1887,⁵⁹ los guardas debían hacer tres rondas con los perros en el interior de la basílica, la primera con el veedor antes de cerrar al final del día, la segunda antes de irse a dormir al cancel de la puerta de Praterías y la tercera por la mañana otra vez con el veedor antes de abrir las puertas del templo a los feligreses.⁶⁰ Un grabado anónimo del transepto de 1892 muestra a los dos animales, uno ladrando y otro durmiendo, indicando sus nombres, Cachorro y Palomo, calificándolos de «perros de palleiro» y «primeros fieles animales del Cabildo guardadores del S.^{to} Templo la M. I. Catedral de Santiago de Compostela» (fig. 6). El recinto dibujado se reconoce fácilmente por la buena representación de su arquitectura medieval y la presencia de los dos púlpitos renacentistas y la imagen de María Salomé en el machón del cimborrio. También por mostrar la ubicación original de la valla de la vía sacra, fechable del siglo XVIII, hoy reutilizada para impedir el tránsito del público por el crucero.⁶¹ En la imagen se refleja un momento de la noche en que, tras cerrarse la basílica al público y quedarse vacía, los guardas se habrían ido a dormir al citado cancel de Praterías y dejado a los canes que anduviesen libres a su antojo por las naves.

55. Sobre el cuadro, véase MARÍA ÁNGELES TILVE JAR: «Jenaro Carrero», en Antón Pulido Novoa (dir.): *Artistas Gallegos. Pintores*, vol. 2: Novecientos, Vigo: Nova Galicia Edición, 1998, p. 84.

56. JOSE LÓPEZ-CALO: *La música en las catedrales españolas*, Madrid: ICCMU, 2012, p. 647.

57. Se accede por sendas escalerillas insertas en la arquitectura que cerraba el recinto, una con puerta en la nave del evangelio y otra, al otro lado, con acceso por la de la epístola. Ambas aparecen dibujadas en el plano de la catedral publicado en KENNETH JOHN CONANT: *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983 (1ª ed. 1926).

58. ANTÓN POMBO RODRÍGUEZ: *O Cardeal don Miguel Payá y Rico (1811-1891), Bispo de Cuenca, Arcebispo de Compostela e Primado de España*, Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelán y Consorcio de Santiago, 2009, pp. 831-835.

59. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 1887, f. 153v. Se conserva el documento del plan en ff. 154r-156v.

60. *Constituciones por José Martín de Herrera*, pp. 57-59.

61. GALLEGO DE MIGUEL: *El arte del hierro...*, pp. 235-240.

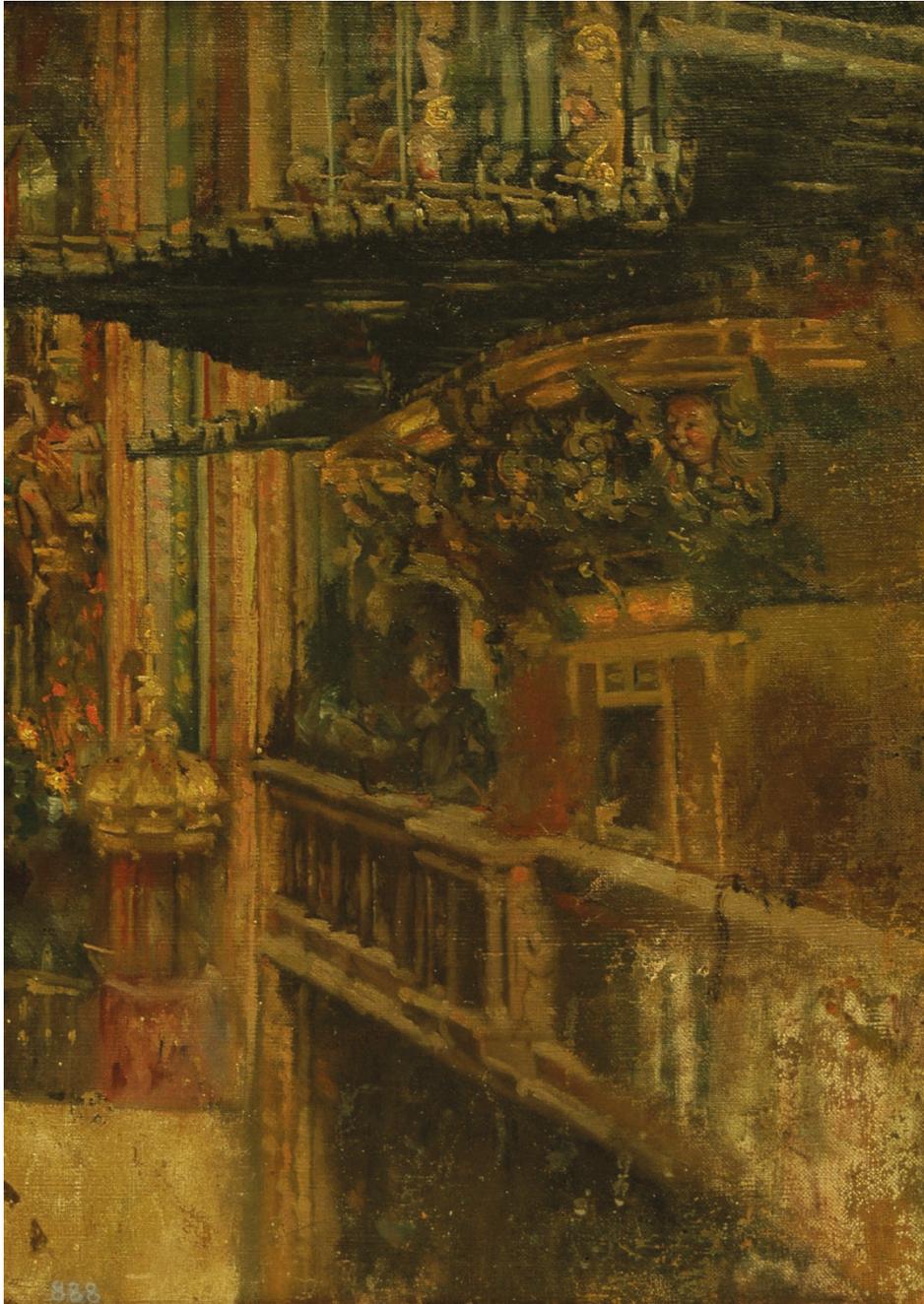


Fig. 5. Jenaro Carrero Fernández (pintor): *El órgano de la Epístola*; ca. 1895; óleo; Museo de Belas Artes da Coruña, inv. 888. El Museo de Pontevedra tiene una versión de este cuadro, donde solo aparece el mueble, con el número de inventario 0103999

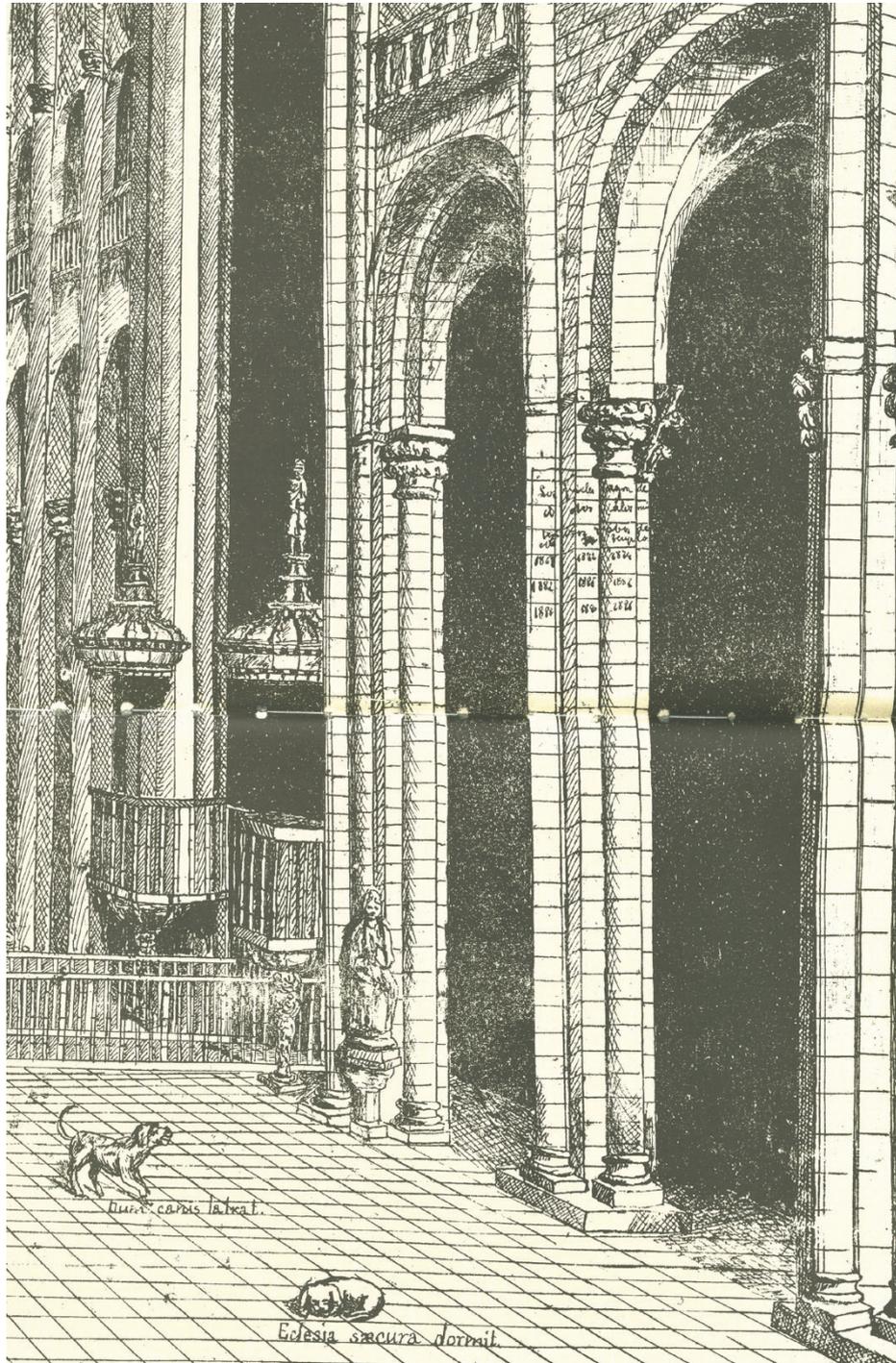


Fig. 6. Anónimo: *El transepto*; 1892; grabado; ilustración de la revista *Café con gotas. Semanario Satírico Ilustrado*, Santiago, 14 de febrero de 1892, n.º 4, pp. 4-5

Los vigilantes no aparecen en la imagen porque estarían descansando y solo reaccionarían si los ladridos de los animales les despertaban, avisándoles de la presencia de indeseables dentro del edificio. No son las horas diurnas porque entonces los animales descansaban recogidos «en un local a propósito dentro del recinto de la catedral» sin identificar. Un latinajo a los pies de los perros se pregunta si cuando ladran el edificio está seguro: «Num canis latrat Ecclesia saecura dormit». Y es que un comentario satírico escrito en uno de los pilares denuncia nueve robos: «Los fieles agradecidos a los misteriosos robos de este templo: 1869(?), 1872, 1874, 1882, 1885, 1887, 1888, 1890, 1896». Las actas capitulares de esos años solo mencionan algunos de ellos como una del 3 de enero de 1887 que informa del hurto del dinero del limosnero de las «Comutaciones de Cruzada», que apareció con los dos candados abiertos y «con indicios evidentes de que los perpetradores del delito son pertenecientes al número de los que sirven en dicho templo metropolitano». ⁶² Otra del 30 de marzo de 1890 denuncia la desaparición de los seis ramos de plata «que adornaban la cornisa del templete en que está la imagen del Santo Apóstol en traje de peregrino», los cuales el canónigo fabricante asegura haber visto la tarde anterior «y por consiguiente... la sustracción debió verificarse entre el anochecer del día veinte y nueve y la madrugada del treinta». ⁶³ Una investigación interna averiguó que los dos guardas que esa noche habían pernoctado en la catedral «no habían soltado el perro de la Fábrica dentro de la Iglesia como era su obligación», ⁶⁴ razón por la que se les despidió. ⁶⁵ Tales actos generaron una gran inseguridad en las autoridades gestoras de la basílica y explican el pie de la imagen: «Cachorro y Palomo, perros de palleiro, los primeros fieles animales del Cabildo guardadores del S.^{to} Templo la M. Y. Catedral de Santiago de Compostela».

Pero son los feligreses y no los peregrinos -de los que se tratará en otro lugar- los grandes protagonistas en las imágenes que nos han llegado del interior del edificio y que manifiestan el papel del santuario en la vida religiosa de la ciudad y su área de influencia, particularmente en el siglo XIX. Cuando Street visita la catedral en 1863 la describe llena de fieles («crowded with worshippers») y sin peregrinos («I never saw more than one»). ⁶⁶ Las imágenes lo confirman. En ellas aparecen representadas personas de toda condición, bien accediendo al santuario, bien transitando por las naves laterales y el deambulatorio, bien asistiendo de pie o arrodillados sobre el pavimento a una misa del altar mayor o de la Soledad, bien buscando la protección de las naves y sus

62. Dicho documento también refiere que ya se habían producido otras sustracciones con anterioridad; ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 1887, f. 147rv. Consecuencia de ello es la presentación del citado plan de seguridad.

63. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 30 de marzo de 1890, ff. 244v-245r.

64. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 31 de marzo de 1890, f. 245r.

65. ACS, Libro 80 de Actas Capitulares, IG 635, 2 de abril de 1890, f. 245v.

66. GEORGE EDMUND STREET: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray, 1865, pp. 141 y 157.

accesos como espacio de mentidero vecinal o bien rezando ante alguna imagen de especial devoción, como la del Apóstol, la de la Virgen de la Soledad o la del Santo Cristo de Burgos. Otros dos dibujos de Villaamil lo testimonian. Uno muestra el acceso central del Obradoiro, normalmente cerrado, abierto de par en par por causas que desconocemos (fig. 7), tal vez las citadas misas rogativas por el papa Pío IX, pero que han de ser relevantes y explicar que un mitrado esté en el altar mayor en el dibujo ya visto (fig. 1),⁶⁷ pues ambos presentan anotada la misma fecha de realización, el 27 de enero de 1849.⁶⁸ Así, en él se representa a un devoto que entra por la puerta principal, mientras otro, en trazo más oscuro, podría corresponder a un mendigo que pide limosna en el ámbito del umbral. Un tercero, una mujer por sus ropas, se dirige al Santo dos Croques, acaso para cumplir con el ritual de los tres golpes en la cabeza, y un cuarto, en la nave del evangelio, cerca del acceso a la cripta del Pórtico de la Gloria, arrodillado y con los brazos extendidos, parece que acompañado, dirigiría sus oraciones a la Virgen de la Soledad. Por detrás de este último, siempre en la nave del evangelio, unos trazos podrían corresponder a un transeúnte encaminándose al interior de la basílica. Por fin, una última figura contempla el interior catedralicio desde la tribuna del Pórtico, posiblemente un miembro del cabildo o de su personal auxiliar, al ser este un espacio normalmente cerrado al público.⁶⁹ En el otro dibujo (fig. 8), elaborado al día siguiente,⁷⁰ un grupo parece contemplar las estatuas columna de los apóstoles en el Pórtico de la Gloria, no queda claro si con fines devocionales o culturales, mientras numerosas figuras transitan por la nave del evangelio en diferentes direcciones, salvo las más cercanas que, entre los intercolumnios, parte de ellos entonces cerrados por rejas,⁷¹ dirigen sus oraciones a la Virgen de la Soledad, y un pequeño grupo accede por la puerta que conduce a las capillas de San Fernando y de las Reliquias.

Los testimonios gráficos del altar mayor anteriores a 1879 tienen especial interés porque son anteriores al «redescubrimiento» de las reliquias apostólicas en las excavaciones llevadas a cabo por el canónigo Antonio López Ferreiro en el recinto del trasaltar y a la construcción de la actual cripta.⁷² Es decir, se trata de imágenes que muestran la especial querencia de los feligreses por este altar pues, hasta dicho año, era creencia general que debajo del mismo se hallaba el

67. Desde fecha imprecisa, la puerta central del Obradoiro se abre cada vez que hay alguna celebración principal en el altar mayor, para que acceda por ella el Consistorio, a cuyos miembros también se disponían bancos a los lados de la Vía Sacra. Un ejemplo es la asistencia a la misa y procesión del Corpus de 1849; ACS, Libro 78 de Actas Capitulares, IG 607, f. 204r.

68. MARTÍNEZ-BARBEITO MANOVEL: *Jenaro Pérez Villaamil...*, s.p.; VALLE PÉREZ: *Tres nuevos dibujos...*, pp. 303-318 y fig. 2.

69. CARRERO: *La catedral habitada...*, p. 329.

70. Así lo indica una anotación en el dibujo; cf. MARTÍNEZ-BARBEITO MANOVEL: *Jenaro Pérez Villaamil...*, s.p.

71. MERA ÁLVAREZ: *La catedral de Santiago en la época contemporánea...*, p. 28.

72. POMBO RODRÍGUEZ: *O Cardeal don Miguel Payá...*, pp. 359-361.

mausoleo con los restos del Apóstol.⁷³ Un buen ejemplo de ello es uno de los dibujos ya vistos de Villaamil, fechado recuerdo en 1849 (fig. 1), donde se representa a un feligrés arrodillado testimonialmente en la zona del crucero, rezando a Santiago, cuyas tres imágenes en diferentes iconografías se disponen justo enfrente,⁷⁴ mientras tres vecinos transitan por el lado norte del deambulatorio, en diferentes direcciones, manifestando como todavía en estas fechas el corredor de la cabecera cumple su función original, facilitar las comunicaciones en el interior de la basílica y con altares y capillas donde también se oficiaban misas.

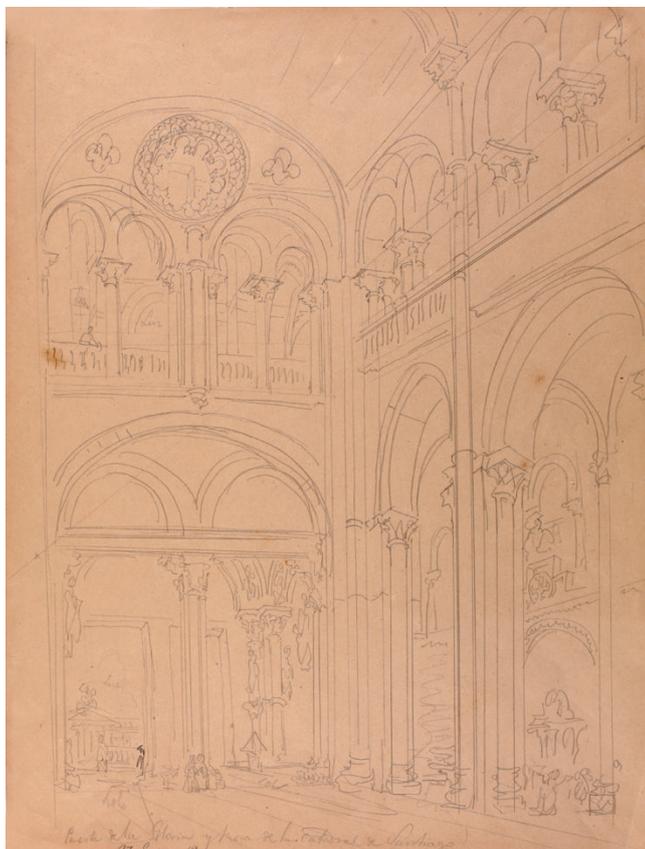


Fig. 7. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (dibujante): *Trasera del Pórtico de la Gloria*; 1849; dibujo; Museo de Pontevedra, inv. 15089

73. JOSÉ GUERRA CAMPOS: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela: Cabildo de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago, 1982, pp. 95-108.

74. En el dibujo, como ya hemos dicho, solo aparecen dos; cf. MIGUEL TAÍN GUZMÁN: «Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», en Paolo Caucci Von Saucken (coord.): *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 16 -19 de septiembre de 2004), Santiago: Xunta de Galicia, 2005, pp. 277-303.



Fig. 8. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (dibujante): *El Pórtico de la Gloria*; 1849; dibujo; Museo de Pontevedra, inv. 15421

Igualmente, el dibujo de 1863 de Street donde se representa a una muchedumbre de feligreses de pie y arrodillados sobre el pavimento escuchando con atención el sermón del púlpito, en el transcurso de una misa en el altar mayor un día de fiesta⁷⁵ o por una ocasión especial pues las paredes y arcos de la capilla mayor parecen cubiertos de colgaduras.⁷⁶ Solo se dibujan los que se hallan distribuidos por el brazo sur del transepto, y no los del brazo norte, ambos el espacio destinado para ellos al estar la nave central de la basílica ocupada por la sillería de coro capitular ya vista (fig. 3).⁷⁷ Algunos vecinos arrodillados y en actitud de oración parecen dirigir sus plegarias hacia el altar mayor, no representado, más visible en esos tiempos al no estar cerrado el arco de la capilla mayor del dibujo con el actual cierre. Uno de ellos reza genuflexo con los brazos abiertos, actitud ya vista en otro devoto de un dibujo de Villaamil (fig. 7), costumbre habitual de las mujeres en Compostela,

75. Enumeradas en las *Constituciones por Francisco Blanco*, pp. 47-48.

76. *Ibid.*, p. 38.

77. CARRERO: *La catedral habitada...*, pp. 324-325.

según Street.⁷⁸ El conjunto de la imagen permite apreciar la diafanidad interior original del edificio libre de los actuales bancos destinados a los fieles, colocados recientemente en sustitución de los anteriores que cabría datar de los años en que se instaló el actual pavimento tras las excavaciones en el subsuelo del edificio por Manuel Chamoso Lamas entre 1946 y 1959.⁷⁹

Los dos dibujos que acabamos de ver de Villaamil de 1849 (figs. 7 y 8), su conocido óleo del *Pórtico de la Gloria* realizado entre 1849 y 1851 para la reina Isabel II (fig. 9),⁸⁰ un dibujo de Francisco Pradilla Ortiz de 1871 (fig. 10), un grabado anónimo de 1880 (fig. 11), un dibujo de José Bouchet Blanco (fig. 12)⁸¹ y una pintura de William Wiehe Collins fechable de 1909 (fig. 13) demuestran la devoción local por la Virgen de la Soledad, con altar propio en el nicho central del muro del trascoro desde 1666.⁸² Como ha estudiado Domingo González Lopo, su popularidad debió de crecer muy rápidamente pues comienza a ser mencionada en los testamentos de los compostelanos como destinataria de misas a partir de los setenta. Hacia la década de 1720 su altar es convertido en privilegiado,⁸³ lo que contribuyó a aumentar su fama, un hecho que llama la atención de Pablo Mendoza en 1731⁸⁴ y Fernández Sánchez y Freire Barreiro en 1881.⁸⁵ Entre 1701-1730, de un total de 5.468 misas dispuestas en los testamentos de la ciudad para ser oficiadas en un altar privilegiado, solo 48 tuvieron como destino el de la Soledad (0,88%), pero entre 1731-1760 fueron ya 2.160 (17,7%). También en las parroquias rurales del entorno compostelano irá ganando una progresiva popularidad pues entre 1731-1760 son 174 misas, sobre un total de 2.222, las que se disponen que se recen en su altar (7,84%), mientras que entre 1761-1790 son ya 423 (17,0%) sobre 2.478.⁸⁶

78. STREET: *Some Account of Gothic Architecture in Spain...*, p. 158.

79. JOSÉ SUÁREZ OTERO: «Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela», en Ramón Yzquierdo Perrín (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, pp. 71-80. Véase fotografía de los forjados del nuevo pavimento fechada hacia 1960 en el anexo fotográfico del mismo libro, p. 100.

80. Sobre este cuadro véanse ENRIQUE ARIAS ANGLÉS: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 257 y fig. 62; VALLE PÉREZ: *Tres nuevos dibujos...*, pp. 303-318.

81. Sobre este dibujo véase BALDOMERO CORES TRASMONTA: *Santiago de Compostela. A gran panorámica*, Santiago: Follas Novas & Monte Casino, 2000, pp. 187-188.

82. ACS, Libro 33 de Actas Capitulares, IG 598, 1666, ff. 648v-649r; cf. XOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, pp. 106-107.

83. La primera vez que se cita tal cualidad del altar es en un testamento del 7 de octubre de 1727. Un altar privilegiado era aquel que tenía la facultad de sacar el alma del Purgatorio de aquel por el que se oficiara una misa en él. Eran de concesión pontificia.

84. Quien comenta «que no avía visto Soledad más acompañada»; cf. PABLO MENDOZA DE LOS RÍOS: *Theatro moral y político de la noble Academia Compostelana*, Santiago: s.n., 1731, pp. 69-70.

85. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ Y FREIRE BARREIRO: *Santiago, Jerusalén, Roma...*, vol. 1, p. 58.

86. DOMINGO L. GONZÁLEZ LOPO: *Las mentalidades religiosas de Antiguo Régimen en la Galicia Occidental*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 2001, vol. 2, pp. 773-776. Estos datos y otros apa-



Fig. 9. Jenaro Pérez de Villaamil y Dughet (pintor): *El Pórtico de la Gloria*; 1849-1851; óleo; Patrimonio Nacional, inv. 10055399

La imagen anónima y la de Collins se hicieron desde los pies de la nave para reflejar las dimensiones del recinto, uno de los más amplios y diferenciados de la catedral, destinado a albergar un gran concurso de compostelanos como sucede en otras catedrales.⁸⁷ Sin embargo, esta espaciosidad se refleja mucho mejor en la vista de Villaamil, que la representa desde el Pórtico de la Gloria, en el momento de la celebración de la misa, con el oficiante vistiendo casulla arrodillado delante del altar, y con la capilla abarrotada de devotos, de pie y arrodillados, llegando a ocupar las naves laterales y el área del propio Pórtico. Así se explica que Murguía titule el cuadro como «Una misa en la Soledad, en la catedral de Santiago» y alaba como el pintor representa «una verdadera cohorte de aldeanos, cuyos trajes parece que se pintaron estrujando sobre el lienzo las vejigas de color».⁸⁸ Las otras imágenes documentan como la Virgen también tenía fieles cuando no se celebraban oficios. Así, en

recen publicados por este autor en *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago: Xunta de Galicia, 2002, pp. 594-598.

87. CARRERO: *La catedral habitada...*, p. 107.

88. MANUEL MURGUÍA: «Don Genaro Pérez Villaamil», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 20 de mayo de 1879, pp. 159 y 160.

el grabado anónimo, una mujer velada y arrodillada reza delante de la escultura mariana con devoción, mientras otra, en la misma actitud, dirige sus oraciones al Santo Cristo de Burgos. Igualmente, en la imagen de Collins seis fieles distribuidos aquí y allá en el recinto dirigen sus plegarias a una Virgen rodeada de cirios encendidos, parece que dispuestos aleatoriamente y como manifestación del fervor popular. Las imágenes de Pradilla y de Bouchet constituyen casos especiales pues solo aparece representado un fragmento de la capilla, sin recoger el altar mariano, si bien con numerosos feligreses, no pudiendo asegurarse si en ese momento no se estaría celebrando una misa. De lo que no hay duda es que los devotos representados en las cinco imágenes son fieles locales pues visten según la manera popular regional del tiempo, algunos, como la pareja en el grabado de Pradilla, incluso con indumentarias tenidas por tradicionales gallegas debidas a estereotipos aceptados por el ilustrador en el contexto del Romanticismo internacional.⁸⁹

De todas estas representaciones, la más nítida para documentar la disposición de este recinto y su mobiliario es la anónima de 1880 cuyo autor se muestra buen conocedor de la arquitectura medieval del edificio y de que los primeros intercolumnios estaban entonces ya libres de rejas, retiradas en 1864 (fig. 11).⁹⁰ En ella se reflejan fielmente los tres altares instalados en el muro del trascoro, coronado por un calvario del que se representa al crucificado y a San Juan. En el central, dentro del nicho de un retablo y sobre un frontal y gradas de plata, se exhibe la Virgen, parece que vestida con el rico manto bordado en hilo de oro donado por el arzobispo fray Rafael de Vélez.⁹¹ Un grupo de ángeles la rodean y muestran los instrumentos de la Pasión, no dibujados, si bien los dos situados sobre la cabeza de la Virgen parecen sostener una lámpara votiva hoy no localizada. Y es que, en la actualidad, retablo, imagen, angelotes, frontal y gradas, junto con el marco arquitectónico del altar y el calvario, se conservan en la capilla del Santo Espíritu trasladados a esta ubicación tras el desmantelamiento de la sillería en 1945.⁹²

89. JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ: «El primitivismo en el arte gallego hasta Luis Seoane: en busca de la identidad», en José Manuel López Vázquez (coord.): *Do Primitivo na arte galega ata Luis Seoane*, España: Fundación Luis Seoane, 2006, pp. 35 y ss.

90. MERA ÁLVAREZ: *La catedral de Santiago en la época contemporánea...*, p. 28.

91. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y FREIRE BARREIRO: *Santiago, Jerusalén, Roma...*, vol. 1, p. 58.

92. XOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS: «La Edad Moderna», en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *La Catedral de Santiago de Compostela*, Patrimonio Histórico Gallego I, Catedrales 1, Laracha: Xuntanza, 1993, p. 356.



Fig. 10. Francisco Pradilla Ortiz (dibujante) y Bernardo Rico y Ortega (grabador): *El Pórtico de la Gloria*; 1871; grabado; ilustración de la revista *La Ilustración de Madrid*, Madrid, 30 de julio 1871, p. 217



Fig. 11. Anónimo: *La nave de la Soledad*; 1880; grabado; ilustración del libro José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago: Imprenta del Boletín Eclesiástico, 1880, vol. 1, entre pp. 58-59



Fig. 12. José Bouchet Blanco (dibujante): *El Pórtico de la Gloria*; 1881; reproducción de dibujo no localizado publicado en Manuel Chicharro, *Compostela Monumental*, Santiago: s.n., 1884, tercera ilustración

Los altares laterales se dedican al Ecce Homo y la Dolorosa, el primero a la izquierda y el segundo a la derecha, cada uno presidido por un lienzo con las citadas iconografías, instalados en 1848, firmados Juan José Cancela,⁹³ hoy expuestos en la antesacristía.⁹⁴ Haciendo las veces de mesas de altar se disponen sendas cajonerías, muy bien representadas en el grabado, donde guardar las ropas litúrgicas de los oficiantes y otros enseres, con incrustaciones de marfil según Fernández Sánchez y Freire Barreiro.⁹⁵ Otros elementos del recinto representados serían el limosnero dispuesto en el quinto pilar del evangelio, todavía *in situ* y con la inscripción «Limosnas y Conmutaciones de Cruzada»,⁹⁶ y la gigantesca lámpara de cristal que iluminaba la capilla,

93. MERA ÁLVAREZ: *La catedral de Santiago en la época contemporánea...*, p. 27.

94. RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ: *Los tesoros de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela: Teófilo Edicións y Fundación Catedral de Santiago, 2018 (1ª ed. 2017), pp. 246-247.

95. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y FREIRE BARREIRO: *Santiago, Jerusalén, Roma...*, vol. 1, p. 59.

96. No se representa el limosnero idéntico del lado contrario, en el quinto pilar de la epístola, dedicado, como dice una inscripción, a recoger «Limosnas para la Soledad».

donada en 1864 por los testamentarios del canónigo Pedro Méndez Acuña, hoy retirada.⁹⁷ Según Zepedano, en 1870 se encendía con motivo del villancico que se cantaba delante del altar de la Soledad cuando había procesión mitrada.⁹⁸ El ángulo desde el que se ha hecho este dibujo, y también el óleo de Villaamil y la pintura de Collins, demuestran la razón que tenía Alonso Pereira cuando afirmaba que la altura de la pirámide del baldaquino barroco, con la imagen del Santiago Caballero saliendo de su interior, rodeada de ángeles abanderados,⁹⁹ estaba calculada para ser vista desde los pies de la basílica.¹⁰⁰

El edificio anexo del claustro catedralicio se concibió originalmente como un espacio dedicado al enterramiento del cuerpo capitular y de las procesiones catedralicias.¹⁰¹ Varias imágenes decimonónicas nos lo muestran como un lugar de recogimiento y meditación de los canónigos, apareciendo representados portando unos el bonete de las ceremonias sobre la cabeza y otros la teja, el sombrero eclesiástico propio del paseo (figs. 14, 15, 16 y 17). También funcionó como lugar de reunión, charla y esparcimiento de prebendados, sirvientes catedralicios e incluso compostelanos, pues a este espacio se abrían las puertas de varias oficinas administrativas dedicadas a la gestión tanto de funcionamiento del santuario, como de los negocios y propiedades capitulares. Por ejemplo, en 1870 desde él se accedía a las oficinas del Archivo, la Contaduría, la Secretaría Capitular y la Veeduría, esta última utilizada para tratar los asuntos de la Fábrica y para despachar cartillas de rezos y la *Compostela* a los peregrinos.¹⁰² El que la constitución 201 de 1899 prohíba explícitamente entretenerse en el claustro durante los servicios de coro «sin motivo justo» indica lo frecuente del caso.¹⁰³ No obstante, en él se hallaban las letrinas catedralicias, retrete colectivo ubicado en el recinto de los actuales baños, lo que implica un tránsito frecuente sino continuo de toda la población catedralicia necesitada de aliviar sus necesidades fisiológicas, mayor en personas de edad avanzada. El grabado más antiguo, el de 1839, lo muestra poblado por cinco personajes, entre ellos la silueta de la que parece una mujer, dos canónigos con la teja de paseo sobre la cabeza y dos caballeros con chistera (fig. 14). En primer término, uno de estos señores, elegantemente trajeado, despacha sus asuntos con uno de los prebendados.

97. MERA ÁLVAREZ: *La catedral de Santiago en la época contemporánea...*, p. 28.

98. ZEPEDANO Y CARNERO: *Historia...*, p. 172.

99. Los ángeles actuales han perdido las banderas.

100. JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA: «Excelencias arquitectónicas del tabernáculo compostelano», *Boletín Académico de la Escuela Superior de Arquitectura*, 10 (1989), p. 11.

101. FERNANDO PÉREZ RODRÍGUEZ: «Los Renacimientos en la basílica compostelana (1460-1640)», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *La Catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia*, Fundación Catedral de Santiago, 2020, p. 493.

102. ZEPEDANO Y CARNERO: *Historia...*, pp. 214-215.

103. *Constituciones por José Martín de Herrera*, p. 49.



Fig. 13. William Wiehe Collins (pintor): *La nave de la Soledad*; 1909; reproducción de una pintura; ilustración del libro William Wiehe Collins, *Cathedral Cities of Spain*, New York: Dodd, Mead and Company, 1909, p. 249

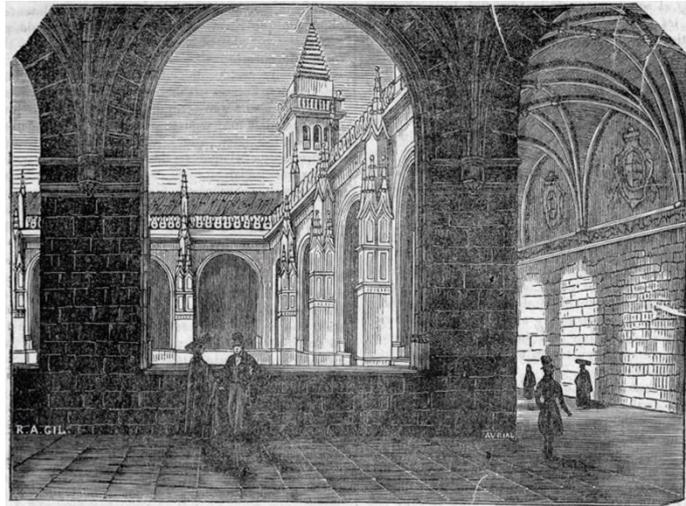


Fig. 14. Ramon Antonio Gil Rey (dibujante) y Jesús Avrial y Flores (grabador): *El claustro catedralicio*; 1839; grabado; ilustración de la revista *Semanario Pintoresco Español*, 17 de noviembre de 1839, p. 364

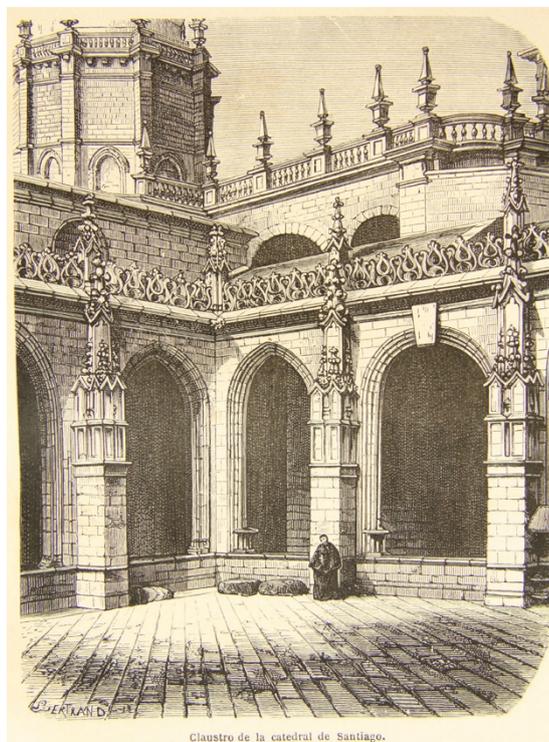


Fig. 15. Bertrand (dibujante?): *El claustro catedralicio*; 1866; grabado; ilustración del libro Manuel Murguía, *Historia de Galicia*, vol. 2, Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1866, sin paginar



Fig. 16. Anónimo: *el claustro catedralicio*; ca. 1885; grabado; ilustración del album *Recuerdo de Santiago*, s.l.: Bazar de Villar, s.a.; colección Sanxiao-Lodeiro

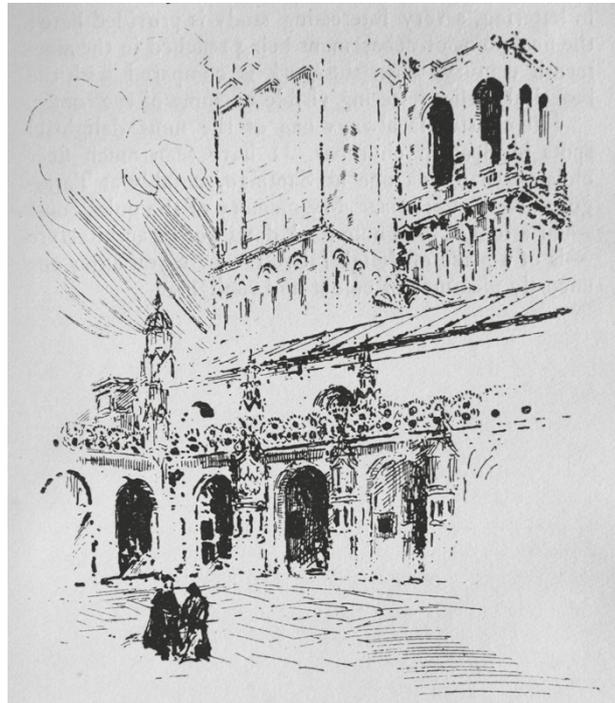


Fig. 17. Frank Henry Mason (dibujante): *el claustro catedralicio*; 1912; grabado; ilustración del libro Catherine Gasquoine Hartley, *The Story of Santiago de Compostela*, London: J.M. Dent & Sons, Ltd., New York: E.P. Dutton & Co., 1912, p. 155

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PEREIRA, JOSÉ RAMÓN: «Excelencias arquitectónicas del tabernáculo compostelano», *Boletín Académico de la Escuela Superior de Arquitectura*, 10 (1989), pp. 4-12.
- ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- CARRERO, EDUARDO: *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO: «La vida cotidiana en la catedral», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 55-62.
- CONANT, KENNETH JOHN: *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago: Colexio de Arquitectos de Galicia, 1983 (1ª ed. 1926).

- Constituciones de la Sta. Apostólica M. Iglesia de Santiago aprobadas y confirmadas por el Emmo. Sr. Cardenal Dr. D. José Martín de Herrera*, Santiago: Seminario C. Central, 1899.
- Constituciones establecidas, por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Francisco Blanco, Arçobispo de Santiago, iuntamente con los Illustres Señores Dean y cabildo de la dicha Sancta Iglesia, y con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, ansi en lo que toca al servicio del Altar y Coro, y oficios de los Prebendados, y otros ministros, como al cabildo, y conservación de la hazienda de la mesa capitular*, Santiago: Ignacio Aguayo en 1781 (1ª ed. 1578).
- CORES TRASMONTE, BALDOMERO: *Santiago de Compostela. A gran panorámica*, Santiago: Follas Novas & Monte Casino, 2000.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MARÍA AGUSTINA: *Arte y sociedad en Compostela 1660-1770*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 1996.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, JOSÉ MARÍA y FREIRE BARREIRO, FRANCISCO: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago: Imp. del Boletín Eclesiástico, 1881, 3 vols.
- *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago: Seminario Conciliar, 1885.
- FURIÓ, VICENÇ: *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra, 2000.
- GALLEGO DE MIGUEL, AMELIA: *El arte del hierro en Galicia*, Madrid: CSIC, 1963.
- GARCÍA CABALLERO, MARÍA: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela: Alvarellos, 2008.
- GARCÍA CORTÉS, CARLOS: «El arzobispo compostelano fray Rafael de Vélez (1777-1850). Fuentes para su estudio ideológico», *Hispania sacra*, vol. 34, n.º 70 (1982), pp. 355-387.
- *Bartolomé Rajoy y Losada 1690-1772. Un arzobispo edificador y filántropo en la Galicia Ilustrada*, A Coruña: Espino Albar, 2011.
- GARCÍA IGLESIAS, XOSÉ MANUEL: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990.
- «La Edad Moderna», en Xosé Manuel García Iglesias (dir.): *La Catedral de Santiago de Compostela*, Patrimonio Histórico Gallego I, Catedrales 1, Laracha: Xuntanza, 1993, pp. 283-390.
- GONZÁLEZ LOPO, DOMINGO L.: *Las mentalidades religiosas de Antiguo Régimen en la Galicia Occidental*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 2001, 2 vols.
- *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*, Santiago: Xunta de Galicia, 2002.
- GUERRA CAMPOS, JOSÉ: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela: Cabildo de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago, 1982.

- IGLESIAS ORTEGA, ARTURO: *La Catedral de Santiago de Compostela y sus capitulares: funcionamiento y sociología de un cabildo en el siglo XVI*, A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 2012.
- LÓPEZ-CALO, JOSE: *La música en las catedrales españolas*, Madrid: ICCMU, 2012.
- LÓPEZ FERREIRO, ANTONIO: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Seminario Conciliar Central, 1898-1911, 11 vols.
- LÓPEZ ULLOA, FABIÁN S.: *Las teorías del Gótico y su representación gráfica en España el último tercio del siglo XIX. Un estudio sobre: Some account of Gothic Architecture in Spain, de George Edmund Street*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, JOSÉ MANUEL: «El primitivismo en el arte gallego hasta Luis Seoane: en busca de la identidad», en José Manuel López Vázquez (coord.): *Do Primitivo na arte galega ata Luis Seoane*, España: Fundación Luis Seoane, 2006, pp. 35-193.
- MARTÍNEZ-BARBEITO MANOVEL, BEATRIZ (com.): *Jenaro Pérez Villaamil 1807-1854. Oleos, acuarelas, dibujos, litografías*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1996.
- MENDOZA DE LOS RÍOS, PABLO: *Theatro moral y político de la noble Academia Compostelana*, Santiago: s.n., 1731.
- MERA ÁLVAREZ, IRENE: *La catedral de Santiago en la época contemporánea: arte y arquitectura (1833-1923)*, Santiago: Teófilo Edicións y Consorcio de Santiago, 2011.
- MURGUÍA, MANUEL: «Don Genaro Pérez Villaamil», *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 20 de mayo de 1879, pp. 159-160.
- NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.
- *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*, Barcelona y Madrid: Lunwerg, 2004.
- NODAR FERNÁNDEZ, VICTORIANO: *El bestiario de la Catedral de Santiago de Compostela. Espacio, Función y Audiencia*, Santiago: Andavira Editora, 2021.
- PEDRET CASADO, PAULINO: «Los Canónigos Cardenales de Santiago», *Anuario de historia del derecho español*, 19 (1948-1949), pp. 590-592.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, FERNANDO: «Los Renacimientos en la basílica compostelana (1460-1640)», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.): *La Catedral de los Caminos. Estudios sobre Arte e Historia*, Fundación Catedral de Santiago, 2020, pp. 477-554.
- POMBO RODRÍGUEZ, ANTÓN: *O Cardeal don Miguel Payá y Rico (1811-1891), Bispo de Cuenca, Arcebispo de Compostela e Primado de España*, Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelán y Consorcio de Santiago, 2009.

- RAPOSO MARTÍNEZ, JAVIER: «Un retrato del príncipe de Santiago de Compostela: el arzobispo y señor Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)», en Víctor Mínguez (ed.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, Castelló del 5 al 8 de septiembre de 2012, Castelló: Universitat Jaume I, 2013, pp. 1542-1555.
- ROSENDE VALDÉS, ANDRÉS A.: «La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 311-337.
- «Memoria histórica y recuperación», *El coro lúneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria Histórica, Recuperación y Restauración*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia y Catedral de Santiago de Compostela, 2004, pp. 15-45.
- STREET, GEORGE EDMUND: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray, 1865.
- SUÁREZ GOLÁN, FERNANDO: *Príncipes e pastores. Os arcebispos de Santiago de Compostela na Época Moderna*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2021.
- SUÁREZ OTERO, JOSÉ: «Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela», en Ramón Yzquierdo Perrín (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, 71-80.
- TAÍN GUZMÁN, MIGUEL: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada: Edición do Castro, 1998, 2 vols.
- «Los tres Santiagos de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», en Paolo Caucci Von Saucken (coord.): *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 16 -19 de septiembre de 2004), Santiago: Xunta de Galicia, 2005, pp. 277-303.
- TILVE JAR, MARÍA ÁNGELES: «Jenaro Carrero», en Antón Pulido Novoa (dir.): *Artistas Gallegos. Pintores*, vol. 2: Novecientos, Vigo: Nova Galicia Edición, 1998, pp. 75-118.
- «Ovidio Murguía de Castro. El paisajista de la Generación Doliente», en José Carlos Valle Pérez (coord.): *Ovidio Murguía*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 13-76.
- VALLE PÉREZ, JOSÉ CARLOS: «Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 53 (1999), pp. 303-318.
- VÁZQUEZ VILANOVA, JOSÉ ANTONIO: *Clero y sociedad en la Compostela del siglo XIX*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Anexo 33, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Xunta de Galicia e Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2004.

- YZQUIERDO PEIRÓ, RAMÓN: *Los tesoros de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela: Teófilo Edicións y Fundación Catedral de Santiago, 2018 (1ª ed. 2017).
- YZQUIERDO PERRÍN, RAMÓN (com.): *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999.
- ZEPEDANO Y CARNERO, JOSÉ MARÍA: *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999 (1ª ed. 1870).

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

MARGARITA POMBOZA FLORIL **(Universidad Nacional de Chimborazo)**

Doctora PhD en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales y Máster en Ingeniería de Diseño, títulos obtenidos en la Universidad Politécnica de València, España; Magíster en Planificación, Evaluación y Acreditación de la Educación Superior y Licenciada en Diseño Gráfico, títulos obtenidos en la Escuela Politécnica Superior de Chimborazo. Profesora Titular Agregado 3 de la Universidad Nacional de Chimborazo, Facultad de Ciencias de la Educación Humanas y Tecnologías. Líder del Grupo de Investigación de Diseño y Cultura Visual, e Investigadora Senior del Centro de Investigación en Ingeniería, Diseño y Saberes Ancestrales.

CIRO DIEGO RADICELLI GARCÍA **(Universidad Nacional de Chimborazo)**

Doctor PhD en Telecomunicaciones y Máster en Tecnologías, Sistemas y Redes de Comunicación, títulos obtenidos en la Universidad Politécnica de València, España; Magíster en Interconectividad de Redes e Ingeniero en Sistemas Computacionales, títulos obtenidos en la Escuela Politécnica Superior de Chimborazo. Profesor Titular Agregado 1 de la Universidad Nacional de Chimborazo, Facultad de Ingeniería. Coordinador responsable del Centro de Investigación en Ingeniería, Diseño y Saberes Ancestrales, y Líder del grupo de Investigación en Telecomunicaciones, Informática, Industria y Construcción.

CRISTINA ALEXANDRA POMBOZA FLORIL
(Universidad Nacional de Chimborazo)

Candidata a Doctora PhD en Educación e Innovación en la Universidad UIIX de México, Magíster en Desarrollo de la Inteligencia y Educación, título obtenido en la Universidad Nacional de Chimborazo, Magíster en Informática Educativa e Ingeniera de Sistemas, títulos obtenidos en la Escuela Politécnica Superior de Chimborazo. Docente de la Universidad Nacional de Chimborazo, Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías. Investigadora adjunta del Centro de Investigación en Ingeniería, Diseño y Saberes Ancestrales y del grupo de Investigación en Diseño y Cultura Visual.

ALIAKSANDRA VALODZINA
(University of Greifswald)

Since March 2024, Aliaksandra Valodzina has been a Research Fellow at the Interdisciplinary Centre for Baltic Sea Region Research at the University of Greifswald in Germany. From October 2022 to July 2023, she held a Gerda Henkel Stiftung Scholarship as a Postdoctoral Fellow at the New European College – Institute for Advanced Studies in Bucharest, Romania. Between September 2021 and August 2022, she was a Swiss Government Excellence Scholarship Postdoctoral Fellow at the University of Lausanne’s Faculty of Arts in Switzerland. From December 2020 to July 2021, she served as a Postdoctoral Fellow at the University of Warsaw’s Centre for East European Studies in Poland. Earlier in her career, during 2009-2010, she worked as a laboratory assistant at the Belarusian State University’s Faculty of History in Minsk, Belarus. In 2018, she earned her PhD in History from the Belarusian State University in Minsk, focusing her dissertation on “The Waldensian Movement in the Late 12th - Early 15th Centuries.”

JULIO MANUEL CUBERO BUJALANCE
(Universidad de Valladolid)

Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Asimismo, cursó el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente está realizando una tesis doctoral que lleva por título Maximiliano II y las Artes. De la regencia española al Imperio, dirigida por el Dr. Jesús Félix Pascual Molina (UVa), el Dr. Matteo Mancini (UCM) y el Dr. Santiago Esteban Arroyo (UCM), con un contrato predoctoral de Formación del Personal Investigador (FPI) vinculado al proyecto I+D (PID2021-124832NB-I00): Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros, encabezado por el Dr. Miguel Ángel Zalama

y el Dr. Jesús Félix Pascual Molina. Además, ha participado en actividades científicas en el marco del proyecto I+D (PID2021-124239NB-I00-ART): Miradas cruzadas. Coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI y XVII). Sus principales líneas de investigación se centran en el coleccionismo y en las relaciones entre España y el Imperio en los siglos XVI y XVII.

MIGUEL HERMOSO CUESTA
(Universidad Complutense de Madrid)

Profesor titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Es doctor por la Universidad de Zaragoza, en la que obtuvo el Premio Extraordinario de Licenciatura y el Premio Extraordinario de Doctorado, por su tesis acerca de la actividad española del pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705). Sus publicaciones, de difusión internacional, se han centrado ante todo en el arte de la Edad Moderna, con preferencia hacia la pintura italiana y española del s. XVII, tratando temas que van desde Velázquez hasta el método de trabajo en el taller de Giordano, pero también estudios relativos a la destrucción y dispersión del patrimonio histórico-artístico aragonés. Ha comisariado diversas exposiciones y es miembro de los consejos editoriales de *Philostrato. Revista de Historia y Arte* y de *Esperide. Cultura artistica in Calabria*.

MIGUEL TAÍN GUZMAN
(Universidad de Santiago de Compostela)

Catedrático de Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Director de la Cátedra Institucional del Camino de Santiago y las Peregrinaciones de la USC. Fundador y Codirector de las Lecciones Jacobeanas Internacionales de la USC. Fellowship en el Kunsthistorisches Institut de Florencia del Max-Planck-Institut (2011). Fellowship en Villa I Tatti-University of Harvard (2014). Fellowship en la Brandenburg Research Academy and International Network (2015-2016). Fellowship en el Pilgrimage Studies Institute del College William and Mary en EE.UU. (2017). Últimas conferencias, ponencias y workshops internacionales impartidos: Kioto (2024), Pula (2024), Kiel (2023), Quebec (2023), Perugia (2023), Padua (2023), Gradignan (2022), Williamsburg (2022), Coimbra (2022), Roma (2022), Florencia (2022), Perugia (2021), entre otros. Sus líneas de investigación se centran en el urbanismo, la arquitectura y el arte español en los siglos XVII y XVIII, entre las que destacan sus estudios sobre vistas urbanas y de edificios, dibujos, montañas y planimetrías, así como los dedicados a la literatura artística, de cantería y de viajes.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Patricia Andrés González (Universidad de Valladolid)
Juncal Caballero (Universitat Jaume I)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
Joan Feliu Franch (Universitat Jaume I)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Antonio Gozalbo Nadal (Universitat Jaume I)
Manuel Jódar Mena (Universidad de Jaén)
Ángel Justo Estebanz (Universidad de Sevilla)
Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I)
Fernando Moreno Cuadro (Universidad de Córdoba)
Esther Parpal Cabanes (Universitat de València)
Jesús Félix Pascual Molina (Universidad de Valladolid)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)
Oskar J. Rojewski (University of Silesia in Katowice)
Esthela Isaura Romero Cargua (Universidad Autónoma de Madrid)
Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)
Emma Sánchez Montañés (Universidad Complutense de Madrid)
Elena Vázquez Dueñas (Universidad Complutense de Madrid)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

Comillas: se utilizarán para las citas de menos de tres líneas las comillas angulares («»).

Citas largas: cuando la cita textual sea de más de tres líneas se sangrará el texto y se utilizará la fuente Times New Roman, tamaño 11.

Abreviaturas: las abreviaturas serán coherentes a lo largo de todo el artículo y fácilmente identificables. En caso necesario, se incluirá una lista final con el significado de cada una de ellas.

Cursiva: la cursiva será solamente empleada para palabras sueltas textuales en otro idioma distinto del empleado en el artículo, para palabras sueltas textuales en el idioma del manuscrito se emplearán las comillas angulares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas irán insertadas en las notas a pie de página y se deberá incluir una bibliografía al final del artículo. La forma de citación tanto en las referencias a pie como en la bibliografía será la misma:

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (Tipo de letra Versales): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Capítulo de libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (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

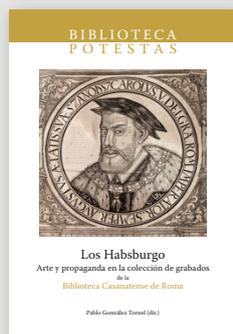


Colección Biblioteca Potestas

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*.



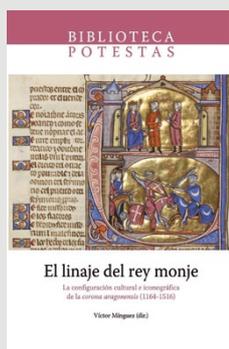
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, ed. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



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.



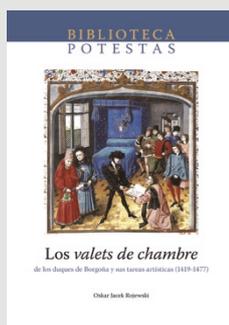
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



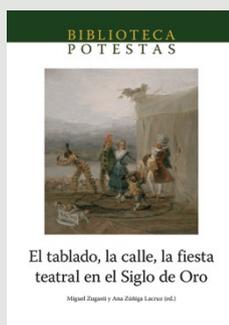
El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516), ed. Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 4, Universitat Jaume I, 2018.



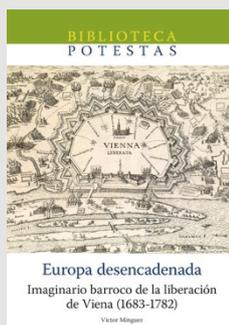
Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.



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.



Humanismo y retórica visual. Víctor Mínguez, Carmen Morte García y Rafael García Mahiques (dir.), Teresa Sorolla Romero (coord.), Biblioteca Potestas, número 9, Universitat Jaume I, 2024.

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

MARGARITA DEL ROCÍO POMBOZA FLORIL; CIRO RADICELLI GARCÍA; CRISTINA POMBOZA FLORIL (Universidad Nacional de Chimborazo) <i>Mirada al arte indígena ecuatoriano plasmado por el pueblo Puruhá. Una interpretación semiótica</i>	7
ALIAKSANDRA VALODZINA (University of Greifswald) <i>Legitimisation of Violence against Heretics in 11th and 12th-Century Catholic Narratives</i>	27
JULIO MANUEL CUBERO BUJALANCE (Universidad de Valladolid) <i>«Han de tener de la una parte y de la otra Plus Vltra». Nuevas aproximaciones sobre Jerónimo de Irlanda, tenedor de las tiendas de campaña al servicio de Carlos V (1535 – 1548)</i>	49
MIGUEL HERMOSO CUESTA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Gregorio Fernández y el mito del artista</i>	77
MIGUEL TAÍN GUZMAN (Universidad de Santiago de Compostela) <i>Poder y vida cotidiana en la catedral de Santiago de Compostela: Testimonios gráficos de los siglos XVIII, XIX y primeros años del XX</i>	115
<i>Currícula de los autores</i>	153
<i>Revisores de este número</i>	157
<i>Contribuciones para Potestas</i>	159
<i>Submissions to Potestas</i>	163
<i>Beiträge für Potestas</i>	167
<i>Números publicados</i>	173
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	175