

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 26, enero 2025

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 Sobczykńska-Szczepańska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

CONSEJO CIENTÍFICO

Martin Aurell (Université de Poitiers), Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid), Giulia Baratta (Università di Macerata), Alain Bègue (Université de Poitiers), Elena Castillo Ramírez (Universidad Complutense de Madrid), Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam), Rosa María Cid López (Universidad de Oviedo), Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México), María Elena Díez Jorge (Universidad de Granada), Anna Delle Foglie (Université Libre de Bruxelles), Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura), Paola Galetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Noelia García Pérez (Universidad de Murcia), David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid), Katerina Hornickova (Palacký University Olomouc), Jitske Jasperse (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg), Juan Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela), José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid), Stephanie Porras (Tulane School of Liberal Arts), Manuel Rocha (Universidade do Porto), Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada), José Javier Ruiz (Universidad de Murcia), Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida), Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid), Alessandro Scafi (The Wrburg Institute), Marta Serrano Coll (Universitat Rovira i Virgili), Federica Veratelli (Università degli Studi di Parma), Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

MIEMBROS HONORARIOS

Pedro Barceló (Universität Potsdam)
Philippe Bordes (Université de Lyon 2)
Peter Burke (Enmanuel Collage, University of Cambridge)
Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)
Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)
Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)

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, 2025

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2025

IMAGEN DE CUBIERTA: Luca Giordano (copia del taller) (Nápoles, Italia, 1634-1705), América (serie Las cuatro partes del mundo), hacia 1687-1689, Óleo sobre lienzo, 60 × 75 cm, Fundación Banco Santander.

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

JESÚS MUÑOZ MORCILLO (Karlsruhe Institute of Technology) <i>Epicurean phantasia in Post-Classical and Early Modern Art: An Explorative Approach</i>	7
EKAIN CAGIGAL MONTALBÁN (investigador independiente, España) <i>La Embajada española en Londres: Refugio de católicos ingleses. Anne Jay (1586-1661)</i>	33
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ (Universidad de Navarra) <i>Un jeroglífico y un tablado para dos Felipes: pervivencias y transformaciones en el ceremonial de Austrias y Borbones</i>	51
YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ (Universidad de Extremadura) <i>América tiene imagen de mujer. Algunos ejemplos de los siglos XVI al XIX</i>	79
ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ; MARÍA ANTONIETA VÁSQUEZ HAHN; JUAN CHIVA BELTRÁN (Universidad de Sevilla; investigadora independiente, Ecuador; Universitat de València) <i>«A fin de acreditar la alegría y congratulación que demanda un asunto tan remarcable»: Fiestas</i>	107
<i>Currícula de los autores</i>	133
<i>Revisores de este número</i>	137
<i>Contribuciones para Potestas</i>	139
<i>Submissions to Potestas</i>	143
<i>Beiträge für Potestas</i>	147
<i>Números publicados</i>	153
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	155

EPICUREAN PHANTASÍA IN POST-CLASSICAL AND EARLY MODERN ART: AN EXPLORATIVE APPROACH

FANTASÍA EPICÚREA EN EL ARTE POSTCLÁSICO Y PREMODERNO: UN ENFOQUE EXPLORATORIO

JESÚS MUÑOZ MORCILLO
Karlsruhe Institute of Technology
<https://orcid.org/0000-0002-9972-8645>

POTESTAS, N.º 26, enero 2025 | pp. 7-31
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7993>
Recibido: 08/04/2024 Evaluado: 17/06/2024 Aprobado: 20/06/2024



ABSTRACT: This paper offers an explorative analysis of traces of Epicurean *phantasía* in post-classical and early modern art, with a particular focus on the reception of ancient *ékphrasis* and Epicurean perception theory in the Renaissance. It raises the question of whether an Epicurean *phantasía* did exist, what it was like, and how to recognize traces of it in pre-modern art theoretical literature and artistic practices.

Keywords: Phantasía, Ékphrasis, Epicureism

RESUMEN: Este artículo ofrece un análisis exploratorio de las huellas de la fantasía epicúrea en el arte postclásico y premoderno, con especial atención a la recepción de la ékfrasis antigua y la teoría epicúrea de la percepción en el Renacimiento. Plantea la cuestión de si existió una PHANTASÍA epicúrea, cómo era y cómo reconocer sus

huellas en la literatura teórica del arte premoderno y en las prácticas artísticas.

Palabras clave: Fantasía, Écfrasis, Epicureísmo

INTRODUCTION

In the academic discussion about the early modern concept of *phantasia*, there is a broad consensus that the practical use of this term goes back to Aristotle.¹ However, theories of *phantasia* can also be found among the Stoics² and the Epicureans.³ But how did these theories find their way into Renaissance art? Sometimes they are mentioned in theoretical texts, as in Pomponius Gauricus' *de scultura*, but they also entered the sphere of art through the influence of ancient rhetoric. It is not by chance that Manuel Chrysoloras used the term *phantasia* not only in the sense of Aristotle but also in the sense of inventive *ékphrasis*.⁴

After a short reassessment of Epicurean *phantasia*, this essay focuses on the core feature of *ékphrasis*, *enárgeia* (ἐνάργεια, «evidence»), which as a technical term may go back to Epicurean gnoseology and is relevant to the discussion of the *mímesis-phantasia* problem.⁵ Central to this assumption is Epicurus's fourth criterion of knowledge, popularized by Diogenes Laertius,⁶

1. Cf., e.g., BARBARA NIEBELSKA-RAJCA: «The Poetics of Phantasia: Some Remarks on the Renaissance Concepts of Imagination and 'Fantastic Imitation'», in *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, LXI/1, 2018, pp. 37-51.

2. SIGMUND MÉNDEZ: «Classical Sources on phantasia in Pomponius Gauricus' *De Sculptura*», in *Humanitas*, 65, 2013, pp. 141-159; GÖTZ POCHAT: «Rhetorik und bildende Kunst in der Renaissance», in Heinrich F. Plett (ed.), *Renaissance-Rhetorik*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1993, p. 268.

3. E.g., ANNE SHEPPARD: *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, Bloomsbury Academic, New York, 2014; JESÚS MUÑOZ MORCILLO: «El Kanón de Epicuro en la *Epístola a Heródoto*», in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 28, 2018, pp. 141-157.

4. POCHAT: *Rhetorik und bildende Kunst*, p. 228.

5. On the reception of *enárgeia* in the Renaissance, see HEINRICH F. PLETT: *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, in *International Studies in the History of Rhetoric* 4, Brill, Leiden-Boston, 2012; his remarks on *enárgeia* and art, however, are considered by Zanker to be too sweeping and unconvincing (GRAHAM ZANKER: «Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, International Studies in the History of Rhetoric 4, Brill, Leiden-Boston, 2012. Pp. xii +240. ISBN 978-90-04-22702-6», in *The Ancient History Bulletin Online Reviews* 3, 2013, pp. 7-9); on *enárgeia* and painting, see also VALESKA VON ROSEN: «Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, pp. 171–208.

6. On disseminating manuscripts of Diogenes Laertius's *Lives and Opinions of Famous Philosophers* in the Renaissance, see the introduction to the critical edition by TIZIANO DORANDI (ed.): *Laertius Diogenes: Lives of Eminent Philosophers*, Cambridge University Press, 2017. Diogenes Laertius's *Lives* were accessible to humanists thanks to Ambrosio Traversari's translation into Latin (Traversari 1433); cf. text edition by CHRISTIAN KAISER (2019).

«the inventive projection of the mind» (*phantastikè epibolè tēs dianoías*, i.e., φανταστική ἐπιβολὴ τῆς διανοίας), which explains, among other things, the *enárgeia* of natural language and abstract thought.⁷ This criterion seems to have influenced the late antique discourse on the connection between *phantasia*, painting, and *sophía*,⁸ as well as the ekphrastic practice of the Second Sophistic. The reception of such texts in the Early Modernity led to an extraordinary pictorial production, from which some motifs are examined for Epicurean traces of *phantasia*: primitive mixed creatures (Piero di Cosimo), Dürer's cloud faces,⁹ living stone pictures,¹⁰ Hans Baldung Grien's depiction of creation, and Arcimboldo's «composite heads».

ON THE ORIGINS OF THE CONCEPT OF PHANTASÍA

Plato already used the term *phantasia* in the sense of «appearance», as *phantasia* is related to the verb *phainesthai*, which means «it appears». The main gnoseological issue of this term seems to have already been spotted in the platonic dialogue *Theaetetus* (152c1). According to Plato, we cannot go beyond our senses to decide if something that appears to us, such as coldness or wetness, is true or not. Therefore, our own perception is also what we call *phantasia*, i.e., appearance.¹¹ Other uses of *phantasia* in Plato imply the concurrence of perception and judgment (i.e., *dóxa*), which leads to false assumptions (e.g., in *Philebus* 38c). The *technè phantastikè* explained in *Sophist* is the art of imitation following our perception so that things appear to us as we perceive them and not as they really are. Subsequent philosophers declined this kind of subjective *phantasia*, but Plato made a persistent point: *phantasia* involves human experiences and external stimuli.

Aristotle's main account of *phantasia* can be found in *On the Soul* 3.3: For him, *phantasia* seems to be a faculty located somewhere between sense perception and thinking. It is a *dýnamis* of the soul, a psychological faculty,

7. JESÚS MUÑOZ MORCILLO: *El Kanón de Epicuro*, 2018, p. 155. On the fourth Epicurean criterion of truth, see the recent article by JAN MAXIMILIAN ROBITZSCH: «ΕΠΙΒΟΛΗ ΤΗΣ ΔΙΑΝΟΙΑΣ: Reflections on the Fourth Epicurean Criterion of Truth», in *The Classical Quarterly* 71/2, 2021, pp. 601-616.

8. See Philostratus's *Life of Apollonios of Tyana* 2.22 and *Imagines* 1.1.

9. FELIX THÜRLEMANN: *Dürers doppelter Blick*, Universitätsverlag Konstanz, 2008.

10. BRONWEN WILSON: «Lithic Images, Jacopo Ligozzi, and the *Descrizione del Sacro Monte della Vernia* (1612)», in *Motion: Transformation, CIHA 2019*, Bononia University Press, 2021, pp. 345-352; CLAUDIA BLÜMLE: «Mineralischer Sturm. Steinbilder und Landschaftsmalerei», in Werner Busch, Oliver Jehle (eds.), *Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich, 2007, pp. 151-164; JURGI BALTRUSAITIS: *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln, 1984.

11. Cf. SHEPPARD: *The Poetics of Phantasia*, 2014, p. 1; on Plato's concept of *phantasia* cf. also ALLAN SILVERMAN: «Plato on 'Phantasia'», in *Classical Antiquity* 10/1, 1991, pp. 123-147; cf. MIREILLE ARMISEN: «La notion d'imagination chez les Anciens: I – Les philosophes», in *Pallas* 26, 1979, pp. 11-51; «La notion d'imagination chez les Anciens: II – La rhétorique», in *Pallas* 27, 1980, pp. 3-37.

and an experience. At 429a1–2, he defines *phantasia* as «a movement taking place due to actual sense-perception». But he doesn't discuss any connections between *phantasia* and visualization, or even imagination. In other words, something is missing between this idea of *phantasia* and the notion of «putting before the eyes» (*pro ómmatōn*) from his *Poetics* and *Rhetoric* (*Rh.* 1411b 24–5), an expression that scholars often connect with the idea of Aristotelian *phantasia*.¹²

Stoics and Epicureans developed empiricist theories of knowledge that complete the picture of Hellenistic *phantasia*. Despite the fact that the sources are fragmentary, the most advanced idea of *phantasia* based on physical experience and visualization as a movement and a faculty of the soul comes from these two schools of thought.

The Stoics referred to *phantasia* in the sense of impression, distinguishing between the impression we receive when we perceive something and the figments of fanciful thoughts (*phantásmata*) that occur, e.g., in dreams. But according to Diogenes Laertius (DL 7.53), there are sensory and non-sensory impressions, i.e., those obtained by thought or affections that arise in the soul from no external stimulus (or *phantastón*, «impressor»). In this case, this experience is called *phantastikón*, i.e., imagination as empty attraction, also known as hallucination. The Stoics even knew methods to produce non-sensory impressions, such as similarity, analogy, transposition, combination, or opposition.

All Hellenistic philosophers dealt with the same issues; they tried to explain how we see images, dreams, and hallucinations and how we envisage things that we have never seen, such as hybrids or mythological beings. The most materialistic answer to this issue is the Epicurean one related to the pre-Socratic «intromission» theory of vision, which goes back to Democritus.¹³ Objects emit subtle particles that interact with our sensory organs, resulting in aesthetic experiences. However, the eye is by no means passive. Already at the moment of sensory experience, «ordering impulses of the mind» arise, identified by Epicurus as *epibolē tēs dianoías* («projection of the mind») in the *Letter to Herodotus*.¹⁴

A possible reading of this letter interprets the *epibolē* as an iterative truth criterion present in every step of cognition, i.e., from physical experience to abstract thought.¹⁵ Epicureans added a fourth criterion of knowledge to

12. RUTH WEBB: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey, Ashgate, England, 2009, pp. 107-130.

13. Cf. KELLI RUDOLPH: «Sight and the Presocratics: Approaches to Visual Perception in Early Greek Philosophy», in Michael Squire (ed.), *Sight and the Ancient Senses. The Senses in Antiquity*, Routledge, 2015, pp. 36-53.

14. JESÚS MUÑOZ MORCILLO: *El Kanón de Epicuro*, 2018. For an extensive approach to the epicurean *phantasia* including the role of the *epibolē*, see DAVID KONSTAN: «Epicurean Phantasia», *ΠΗΓΗ/FONS* 5/1, 2020, pp. 1-18.

15. MUÑOZ MORCILLO: *El Kanón de Epicuro*, 2018.

explain creative mental processes, «the inventive projection of the mind» (*phantastikè epibolè tēs dianoías*), as passed down by Diogenes Laertius (DL 10.31). This fourth criterion is as unique to Epicurean philosophy as it is difficult to reconstruct its whole meaning. However, recent research has pointed to a logical connection with the third criterion of truth,¹⁶ the *epibolè tēs diánoias* as presented in the *Epistula ad Herodotum*.

The difference between both terms may have involved the capability of creating mental images and stimuli with the potential for physical responses and truth verification. In this sense, David Konstan explains in a recent article that the *epibolè* could have been bidirectional to explain how impressions transmitted from the senses to the mind are subject to internal influences that could lead to misconceptions. Still, at the same time, these impressions stored in the mind can flow back to the senses and be compared with fresh *phantasíai* of the same object. Based on Epicurus's *Letter to Herodotus* (esp. § 49–52) and new fragments from the *Peri Phýseos* («On Nature»), Konstan considers, therefore, that Epicurus relied on a perception theory that works with the «extramission» tradition as well, i.e., the platonic idea that vision consists of rays emitted by the eye towards the objects (*Timaeus* 45b–46a).¹⁷ In any case, this approach stresses the fact that the epicurean theory of *phantasia* was related to the origin and handling of misconceptions.

In his Latin version (1433) of Diogenes's *Lives*, Ambrosio Traversari translated the expression *phantastikè epibolè tēs dianoías* as «phantasticos intuitus mentis»,¹⁸ i.e., «imaginary views of the mind», meaning the faculty of imagining physical appearances, even those that imply the creation of imaginary hybrid beings, as the result of misconceptions, to prove them false. However, the «imaginary views of the mind» only have potential for physical responses by others insofar they can be communicated, which in the epicurean philosophy is only possible through the materialistic and progressive production of language, from object-related names to abstract conventions, and through *mímesis*, which is a natural born faculty to learn and communicate (*Ep. ad Hdt.* § 75-76). Likewise, we may add, the production of images as a language is interwoven in materialistic processes of imitation and verification to achieve reliable representations or conventions of them.

Traversari's translation of Diogenes Laertius' *Life of Epicurus* and Lucretius's *De rerum natura* were known among intellectual circles in mid-15 cen-

16. *Ibidem*.

17. KONSTAN, «Epicurean Phantasia», 2020, p. 13.

18. According to the text edition by Christian Kaiser (2019), *intuitus* is a correction of *imaginales* introduced as a scholium by Traversari. See CHRISTIAN KAISER (ed.): *Epikur im Lateinischen Mittelalter: Mit einer kritischen Edition des X. Buches der Vitae Philosophorum des Diogenes Laertios in der Lateinischen Übersetzung von Ambrogio Traversari*, Brepols, 2019, p. 357). This shows the challenge faced by Traversari for accurately translating the Greek term *epibolás*. The term *intuitus* is also used in the sense of *epibolai* in the *Letter to Herodot* (*Epistula ad Herodotum* § 38).

tury Italy. Poggio Bracciolini's first copy of the rediscovered Lucretian poem *De rerum natura* was sent to Niccolò de' Niccoli who didn't return it for fourteen years. Later copies circulated broadly among other Humanists and eventually reached artistic circles south and north of the Alps.¹⁹ Traversari's translation of Laertius's *Lives* also circulated among intellectual circles of the Quattrocento and it is quite sure that Leon Battista Alberti (1404–1472) knew it.²⁰

It is also legitimate to assume that the fourth criterion of truth, «the imaginary views of the mind», as known in Antiquity (cf. DL 10.33), i.e., understood as the inventive cognitive step at the top of all materialistic perception processes – be it as genuine mind projection or as a perceptual corrective –, was most likely also known among Renaissance humanists and artists engaging with epicurean ideas, such as Piero di Cosimo, Albrecht Dürer, or Hans Baldung Grien.²¹

The field for this case of epicurean reception may even have been unexpectedly paved in scholastic circles. In the Middle Ages, Thomas Aquinas avoided the overly materialistic notion of the epicurean *phantasia*, but he reinserted the idea of discursive perception under the concept of *visio* («gaze»),²² implying that the object and the perceiving person enter into a physical-intellectual dialogue. Perception becomes the interweaving of the mind with real things.

HOW DID PHANTASÍA THEORIES FIND THEIR WAY INTO RENAISSANCE ART?

Phantasia ideas and theories are sometimes explicitly quoted in theoretical texts, as in *De sculptura* («On Sculpture») by Pomponius Gauricus, who uses the terms *euphantasiotos* to refer to the sculptor's main faculties (vgl. Méndez 2013). He also uses the term *enárgeia*, which means «vividness» and

19. On the humanist reception of Epicurean philosophy cf. among others JONES HOWARD: *The Epicurean Tradition*, London-New York, 1989, pp. 142-165; MARC LIENHARD (ed.): *Croyants et sceptiques au XVIe siècle: le dossier des "Epicuriens": actes*. Librairie ISTRÀ, 1981. On the rediscovery of Lucretius's manuscript see also STEVEN GREENBLATT: *The Swerve: How the World Became Modern*, London-New York: W. W. Norton & Company, 2011.

20. MARTIN MCLAUGHLIN: «Alberti and the Classical Canon», in Carlo Caruso and Andrew Laird (eds.), *Italy and the Classical Tradition Language, Thought and Poetry 1300-1600*, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 84; LUCIA BERTOLINI: *Grecus sapor: tramiti di presenze greche in Leon Battista Alberti*, Rome: Bulzoni 1998, p. 85.

21. On connections with Epicureism see JEAN WIRTH: «Hans Baldung Grien et les dissidents strasbourgeois», in Marc Lienhard (ed.), *Croyants et sceptiques au XVIe siècle: le dossier des "Epicuriens": actes*, Strasbourg: Librairie ISTRÀ, 1981, 131-138; FRANÇOIS GEORGES PARISSET: «L'épicurien et l'art, le cas de Baldung Grien», in Marc Lienhard (ed.), *Croyants et sceptiques*, 1981.

22. UMBERTO ECO: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München: dtv, 1993, pp. 122-127.

which, according to Graham Zanker,²³ is an Epicurean technical term denoting the idea of «evidence» that eventually became commonplace in school rhetoric, especially in connection with the production of *ekphrásēis*.²⁴

Occasionally, there are implicit mentions of Epicurean ideas, such as in Alberti's *Della pittura* (*On Painting*) and *De statua* (*On Sculpture*), when he refers to ancient peoples discovering faces and landscapes depicted by Nature on stones and tree stumps (*Della pittura* 2.38) quoting an Epicurean example passed down by Lucretius in *De rerum natura* (*DRN* 4.129-142 and 722-749) and by Vitruvius in *De architectura* (Vitruvius, *De architectura* 2.1).

However, many ideas of *phantasia* entered the art sphere more inconspicuously – through the influence of ancient rhetoric, and especially through inter-artistic relations to ancient fables, narrations, anecdotes, and, above all, descriptions, i.e., *ekphrásēis*. Alberti already recommended artists to look for inspiration in the vivid texts of the ancient authors and to make use of the practice of *inventio* to create their own works (*Della pittura* 3.53). For him, an excellent example of ancient literature's inventive potential was Lucian's *ékphrasis* of Apelles's *Calumny* (*Luc. Cal.* 2-5) that Alberti even translated with a pedagogical function, following in this the steps of former translators of the *Calumny*, such as Christophoro Landino or Guarino da Verona.

Manuel Chrysoloras, the Byzantine polymath who introduced most of Greek literature to Western Europe, used the term *phantasia* not only in Aristotle's sense of a faculty but also in the sense of the inventive *ékphrasis*,²⁵ which is capable of evoking mental images in the minds of the audience. The ekphrastic experience corresponds with the practical, materialistic tradition of rhetoric that connects with visual epistemology as understood by Epicurus.²⁶ Therefore, understanding what an *ékphrasis* was in the Renaissance is instrumental to explain the impact of Epicurean *phantasia*.

ÉKPHRASIS AS PHANTASÍA DEVICE

Ékphrasis was a rhetorical exercise, a *progýmnasma*, learned at school, and one that all rhetoricians and authors of *progymnasmata* handbooks de-

23. GRAHAM ZANKER: «Enargeia in der antiken Poesiekritik», in *Rheinisches Museum für Philologie* CXXIV, 1981, pp. 297-311.

24. On uses of *enargeia* in art theoretical literature of the Renaissance, cf. VON ROSEN, *Die Enargeia des Gemäldes*, 2000, pp. 171–208; see also MUÑOZ MORCILLO, *Renaissance der Ekphrasis*, 2024: 26-27.

25. POCHAT, *Rhetorik und bildende Kunst*, p. 268.

26. ZANKER, *Enargeia in der antiken Poesiekritik*, 1981; MUÑOZ MORCILLO, *El Kanón de Epicuro*, 2018.

fined as «a guiding speech that brings the subject matter vividly before the eyes».²⁷

The motifs of an *ékphrasis* were more than just descriptions of pictures. An *ékphrasis* was a device to describe characters, incidents, places, periods, and situations, among other things. Aelius Theon (1st century) also mentions the *ékphrasis trópōn*, that is, the description of manners of manufacturing; Aphthonius (4th century) included plants and animals; and the rhetorician Nicholas of Myra added festivities, paintings, and sculptures to this list as late as the 5th century CE.

The main characteristics were «vividness» (*enárgeia*), «clarity» (*saphéneia*), and «concision». However, the latter was only mentioned by Aelius Theon in a long expression: «not to beat around the bush with useless information».²⁸

Enárgeia (i.e., sensory evidence), however, is the most critical ingredient needed in order for an *ékphrasis* to be effective. *Enárgeia* involves the experience of sensory evidence not only as a visual experience but as an experience of all five senses, with the sense of touch (the haptic experience) being the second most relevant after the sense of sight.

Some Scholars have equated Epicurus's *phantasia* with *enárgeia*,²⁹ but there is no need for that, since otherwise all appearances would be understood as infallible mimetic images. *Enárgeia* isn't achieved as true evidence if the perceived *phantasiai* are influenced by other factors, such as variations of air density or the interference of our opinions (*dóxa*). According to Epicureans, when you see a cow in the distance, you can easily take it for a different animal because of the visual aberration that occurs as a result of the interaction between the atmosphere and the subtle flow of particles detaching from the body and flowing to meet our senses, i.e., the actual *phantasiai* (DL 10.33).

But the term *phantasia* also refers to the production of unverified images due to an innate faculty of the mind called *epibolé*. In an article dealing with the reconstruction of the Epicurean canon,³⁰ I already argued that there is one crucial concept for constructing abstract reasoning that also implies the capacity of creativity and imagination. This concept is called the *epibolé*, which can be translated as «projection». In this reconstruction of the Epicurean *Canon*, the *Letter to Herodotus*, which summarizes Epicurean physics,

27. AELIUS THEON, *Progymnasmata*, 118, 7: ἔκφρασις ἔστι λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸν δηλούμενον (MICHEL PATILLON, GIANCARLO BOLOGNESI (eds.): *Aelius Théon. Progymnasmata*, Paris: Les Belles Lettres, 1997, p. 66).

28. τὸ μὴ τελέως ἀπομηκύνειν περὶ τὰ ἄχρηστα, *ibidem*.

29. HANS OPPERMAN: «Epikurs Erkenntnistheorie», *Das humanistische Gymnasium*, 41, 1930, pp. 193-199; here, p. 194. On a critical lecture of Oppermann's position cf. MUÑOZ MORCILLO, *El Kanón de Epicuro*, 2018, pp. 151–152.

30. MUÑOZ MORCILLO, *El Kanón de Epicuro*, 2018.

was used as primary source: I arrived at the conclusion that the *epibolē* has a comprehensive function, i.e., it deploys its agency at all cognitive levels, from sensory perception (*aísthesis*) to the affects (*páthē*), and the use of the mind.

Despite the brevity of the *Letter to Herodotus*, it seems that the fourth criterion of truth known as *phantastikē epibolē tēs dianoías* (φανταστικὴ ἐπιβολὴ τῆς διανοίας), the «imaginative projection of the mind», is an equivalent expression for a criterion of knowledge that is already present *in nuce* in the *Letter*. If there is a specific Epicurean aesthetics related to the idea of *phantasia*, this term, i.e., the *phantastikē epibolē tēs dianoías*, is the most important concept related to it, because it explains the origin of abstract and creative thinking, and yet is still connected to the realm of the senses, since the term *phantastikē* is related to *phantasia*, i.e., sensitive appearance and imagination in one and the same word.

The focus lies, therefore, on Epicurus's fourth criterion of knowledge, as popularized by Diogenes Laertius (DL 10.31), i.e., «the inventive projection of the mind» (*phantastikē epibolē tēs dianoías*), with which the *enárgeia* of natural language and the origins of abstract thinking were explained from a materialistic point of view. Diogenes Laertius refers the *phantastikē epibolē tēs dianoías* to Epicureans in general terms but he does it while summarizing Epicurus's *Canon*, i.e., his central work on the rules of true knowledge and perception.

This fourth criterion may have influenced the late antique discourse on the connection between *phantasia*, painting, and *sophía*, and the ekphrastic immersive practices of the Second Sophistic, whose members have also been connected to epicurean thinking – e.g., Philostratus the Elder (c. 190 – c. 230 AD), as explained by Peter Grossardt (2021)³¹ or Lucian of Samosata (c. 125 – after 180), as claimed by Peter van Nuffelen (2011).³² Philostratus's claim that painting is related to truth and wisdom can't be explained in Platonic nor Aristotelian terms fully (Phil. sen., *Im.* 1 and *VA* 2.22). In this regard, Epicurean materialistic notions of *phantasia* seem to be much more convincing, as we will see in the next sections.

31. PETER GROSSARDT: «Zur Frage nach dem Umfang und der Bedeutung der Hinweise auf die Philosophie Epikurs in Flavius Philostrats Vita Apollonii und Heroikos. Eine Entgegnung auf die "Evaluation" von Gerard Boter», in *Würzburger Jahrbücher*, 2021, pp. 193-242.

32. PETER VAN NUFFELEN: «Lucian, Epicureanism and strategies of satire», in Peter van Nuffelen (ed.), *Rethinking the Gods*, Cambridge University Press, pp. 179-199. Cf. also ALLISON GRAHAM: «Epicureanism and Cynicism in Lucian», in *Pseudo-Dionysius*, XVIII, March, 2016, pp. 41-48.

PHANTASÍA AS MIND PAINTING OF CENTAURS IN PHILOSTRATUS THE ELDER

In *Im.* 2.3, Philostratus starts his description of the Centaurides with the sentence:

You used to think that the race of centaurs sprang from trees and rocks or, by Zeus, just from mares – the mares which, men say, the son of Ixion covered, the man by whom the centaurs though single creatures came to have their double nature.³³

Furthermore, in *Life of Apollonius of Tyana*, we read the following on clouds with different shapes:

The things which are seen in heaven, whenever the clouds are torn away from one another, I mean the centaurs and stag-antelopes, yes, and the wolves too, and the horses, what have you got to say about them? Are we not to regard them as works of imitation? [...] these figures flit through the heaven not only without meaning but, so far as providence is concerned, by mere chance; while we who by nature are prone to imitation rearrange and create them in these regular figures.³⁴

Here, Philostratus claims that nothing randomly created by nature is to be seen as a work of imitation. Only human beings can connect the dots of random appearances to create different shapes. This is obviously not a metaphysical but a materialistic claim that involves a mental activity, such as the *epibolé*. Images on marble, stumps, or clouds, as well as distorted or anamorphic images or even «composite heads», are suspected of having something to do with Epicurean notions of *phantasía*, but influential scholars who have dealt with similar pictorial experiences, such as *pareidolia*³⁵ or *anamorphosis*,³⁶ above all Baltrusaitis,³⁷ did not necessarily link them with such traditions.

Baltrusaitis dated the first use of the term *anamorfosis* in the seventeenth century (i.e., first used by Gaspar Schott in *Magia universalis*, 1657–1669)

33. *Imagines* 2.3 (Female Centaurs), translation by ARTHUR FAIRBANKS, *Philostratus the Elder, Imagines. Philostratus the Younger, Imagines. Callistratus, Descriptions*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

34. *Life of Apollonius of Tyana* 2.22, translation by F.C. CONYBEARE, Philostratus. *The Life of Apollonius of Tyana*, Vol. 1, London: William Heinemann / New York: The McMillan Co., 1912, p. 174-175.

35. Perception of a visual stimulus as an object, figure or pattern that actually doesn't exist.

36. Usually, an oblique (1) or mirrored projection (2) that requires a specific vantage point (1) or a specific optical device (2) to see the depicted object.

37. E.g., BALTRUSAITIS, *Imaginäre Realitäten*, 1984; cf. also BLÜMLE, *Mineralischer Sturm* 2007, pp. 151-164.

but other authors, such as Castillo³⁸ and Maravall³⁹ see its origin in the art theory and practice of the Renaissance, the latter even linking it with platonian ideas of perception although without specific references.

LITHIC IMAGES FROM PAULUS SILENTIARIUS TO LEON BATTISTA ALBERTI

In his *ékphrasis* of the *Hagia Sophia* from the sixth century, Paulus Silentiarius describes ornamental patterns resembling different figures, including, faces, landscapes in marble panels, and even stars produced by the glossy crystals present in the porphyry columns. Flood summarizes this as follows: «the veins of its book-matched marble veneers are said to describe figures resembling drawings or paintings, their veins divided into units of four or eight to form an ornamental pattern (*kosmos*)». ⁴⁰

It is worth it to draw the reader's attention to the Greek word *kósmos*, which can be understood as «cosmic order» in a religious context and suits Silentiarius's poetic order too. This can be interpreted as an anagogical projection similar to the one we'll find much later in Suger of Saint Denis's *Liber de rebus in administratione sua gestis*.⁴¹ However, But Silentiarius invokes not only the Christian divinity but also the geniuses of Antiquity, and above all Homer, to fulfill his ekphrastic mission. He seems to have been aware of Philostratus's *reductio ad absurdum* that arises when considering the creation of figures in clouds by the actual hand of the gods instead of as the result of making likeness with the mind (Phil. sen., *Im.* 1.1; see also Phil. sen. *Vita Apollonii* 2.22):

For one who wishes a clever theory, the invention of painting belongs to the gods – witness on earth all the designs with which the Seasons paint the meadows, and the manifestations we see in the heavens – but for one who is merely seeking the origin of art, imitation is an invention most ancient and most akin to nature; and wise men invented it, calling it now painting, now plastic art.⁴²

38. DAVID CASTILLO: *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes and the Early Picaresque*, Purdue University Press, 2001, pp. 10-11.

39. JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1980, p. 450.

40. FINBARR BARRY FLOOD, «'God's Wonder': Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism», in *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23/2, 2016, pp. 162-341.

41. ANDREAS SPEER, GÜNTHER BINDING (eds.), *Abt Suger von Saint-Denis ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt: WBG, 2008.

42. Translation by ARTHUR FAIRBANKS, *Elder Philostratus*, 1931, p. 3.

In the actual church, the zoomorphic or anthropomorphic qualities of the existing marble patterns were even amplified by properly placed drill holes. We find similar descriptions and cases across the Mediterranean region.⁴³ Following epicurean gnoseology, human perception and creativity as a natural impulse of the mind (a *phantastikè epibolè*) are involved in reading these patterns.

The aesthetic use of natural images in marble was a *locus communis* in the Middle Ages, especially concerning the inner decoration of churches and mosques.⁴⁴ Still, when the image-creating process is detached from its materialistic origins, such appearances become mystic projections. However, Albertus Magnus described an episode of an image appearing on marble plates in the *Book of Minerals*, linking this phenomenon with the Philostratean and Lucretian tradition of cloud images.

It happened that when one [piece of] marble had been cut in two and the cut slabs were placed side by side, there appeared a most beautiful picture of a king's head with a crown and a long beard. [...] I said that the stone had been hardened from a vapour, and in the middle the vapour had risen up too far because the heat was greater there. [...] There is something of the same sort in clouds when they are not disturbed by winds, and all sorts of figures appear in them and continually melt away because of the heat that raises them.⁴⁵

In the mid-fifteenth century, there was already a tradition involving faces, landscapes, and other figures made by Nature, to which human perception and its interpretative capabilities also belong. The phenomenon of lithic images has been studied above all by Baltrusaitis (e.g., 1984). However, it is still an ongoing topic in recent research conducted by Claudia Blümle⁴⁶ or Brown Wilson,⁴⁷ the latter with a focus on Ligozzi's engravings for the book *Descrizione del sacro monte della vernia* (1612) as late as at the beginning of the seventeenth century.

In religious contexts, the connection of the above-mentioned cases of *pareidolia* to the Epicurean idea of *phantasia* is most likely replaced by metaphysical interpretations, but when we look at humanists and painters such as Alberti, Botticelli, or Piero di Cosimo, the connection with Epicurean philosophy becomes more evident. Alberti speaks of faces created by Nature in his book *On Sculpture*:

43. Cf. FLOOD, *God's Wonder*, 2016.

44. Cf. FLOOD, *God's Wonder*, 2016, pp. 172-209.

45. Translation by Dorothy Wyckoff; here after FLOOD, *God's Wonder*, 2016.

46. BLÜMLE, *Mineralischer Sturm*, 2007, pp. 151-164.

47. WILSON, *Lithic Images*, 2021, pp. 345-52.

I think that the arts of those who wish to express and portray in their work a likeness, and the resemblances of subjects created by Nature, originated from this: that they by chance happened to see in some tree stumps, or in clay, or in various other materials, some features which could, with a little work, be transformed into something similar to faces made by Nature.⁴⁸

Alberti explicitly mentions the involvement of perception and human creativity in the transformation of what I would call *formes trouvées* («found forms») into specific figures. It is possible to explain it in Aristotelian terms, i.e., in the sense of *natura potentior ars*, but it is also possible to interpret Alberti in Epicurean terms, i.e., as the result of the inventive *epibolē*. Indeed, Alberti made a materialistic point with his personal emblem of a winged eye⁴⁹ sprouting nerve fibers as if it touches everything it sees, and as if it sees everything it touches. This emblem embodied the idea of sight as the king of the senses and the ultimate gate to knowledge through sensory-based evidence. Furthermore, with this visual metaphor, Alberti placed the visual arts at the top of knowledge production alongside the sciences.⁵⁰

A more specific connection with the Epicurean idea of *phantasia* can be found in *On painting*. Here, Alberti states:

Nature herself seems to delight in painting, for in the cut faces of marble she often paints centaurs and faces of bearded and curly haired kings. It is said, moreover, that in a gem from Phyrrius all nine Muses, each with her symbol, are to be found clearly painted by Nature.⁵¹

Here, it is significant not only the role of human perception to complete what Nature has created, but also the details Alberti mentions, such as curly haired kings, the attributes of the nine Muses or the shape of centaurs. This note on complex figurations including hybrid beings (centaurs) is a possible conceptual precursor to Arcimboldo's allegorical «teste composte» («composite heads»).

48. LEON BATTISTA ALBERTI: *On Sculpture*, translation by Jason Arkles, Lulu Press, 2013.

49. Florence, Biblioteca Nazionale, Ms. Magliabechiano II.IV 38, fol. 119v

http://epa.oszk.hu/02500/02582/00005/pdf/EPA02582_nuova_corvina_1999_05_075-087.pdf

50. On Alberti's emblem of a winged eye from an art theoretical perspective see, e.g., ULRICH PFISTERER: «Soweit die Flügel meines Auges tragen: Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, pp. 203–251; MARKUS RATH: «Albertis Tastaue. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie», in *kunsttexte.de*, 1, 2009, pp. 1–7; HORST BREDEKAMP: *Der Bildakt*, Berlin: Wagenbach, 2015, pp. 321–324; MUÑOZ MORCILLO: *Renaissance der Ekphrasis*, 2024, pp. 114–116.

51. LEON BATTISTA ALBERTI: *On Painting*, translated by John Richard Spencer, New Haven, CT: Yale University Press, 1966, p. 67.

PIERO DI COSIMO'S PAINTINGS *THE FOREST FIRE* (C. 1505),
A HUNTING SCENE (1485-1500), AND *THE RETURN FROM
 THE HUNT* (1494)

The theory that centaurs didn't exist, but that their pictures were «painted by Nature» (in the sense of perception processes), comes from Lucretius's *De rerum natura* (DRN 4.732–748). Otherwise, Lucretius denies that such hybrids actually existed in the early days of humankind. Centaurs are the result of a perceptive and cognitive process involving the use of a materialistic type of *phantasia*:

For soothly from no living Centaur is
 That phantom gendered, since no breed of beast
 Like him was ever; but, when images
 Of horse and man by chance have come together,
 They easily cohere, as aforesaid,
 At once, through subtle nature and fabric thin.⁵²

Knowing this, the contradictory use of hybrid beings in Piero di Cosimo's paintings⁵³ on the origin of humankind can be read in different ways.⁵⁴ Indeed, di Cosimo's paintings are suitable for putting the scenes represented into the epicurean philosophical context, with significant links to perception theory and the criteria of truth, enhancing the sources, among others, to the fourth book of Lucretius's *De rerum natura* and Epicurus's *Letter to Herodotus*.

According to Giorgio Vasari (1511–1574), the paintings were produced for the wool merchant and Medici enemy Francesco del Pugliese (1458–1519) who probably used them as decorative *spalliera* (decorated backboard mounted on a wall) for one room in his Florentine palace. It is not known for sure if Francesco del Pugliese was a *studioso* of epicurean philosophy, as other contemporary humanists were, such as the members of the humanist circle around Bartolomeo Scala (1430–1497, Chancellor of Florence from 1465 to 1497). According to Alison Brown, Scala was a keen student of Lucretius's

52. Translation by WILLIAM ELLERY LEONARD, *Lucretius. De Rerum Natura*, E. P. Dutton, 1916.

53. On Piero di Cosimo's paintings, see ELENA CAPRETTI, ANNA FORLANI TEMPESTI, SERENA PADOVANI, DANIELA PARENTI (eds.): *Piero di Cosimo, 1462–1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Exh. cat., Galleria degli Uffizi. Florence, 2015.

54. According to Erwin Panofsky, Piero di Cosimo's series of paintings on the origins of humankind was primarily inspired by the fifth book of Lucretius's *De rerum natura* and Vitruvius's similar account in *De architectura libri decem* (2.1). Giovanni Bocaccio reproduced the last one in the *Geneologia deorum* (Book 12), popularizing the topic at the beginning of the Renaissance, even before Lucretius's manuscript was rediscovered; see ERWIN PANOFSKY: «The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo», in *Journal of the Warburg Institute* 1, July 1937, pp. 24–30. For a history of the editions of DRN in the Renaissance, see ADA PALMER, *Reading Lucretius in the Renaissance*, Cambridge, Mass., 2014, pp. 243–247.

didactic poem, as was Michele Marullo (1453–1500) and Scala's successor, Marcello Adriani (1464–1521).⁵⁵ If del Pugliese also studied the Lucretian poem, this would have happened before he became a convinced supporter of the Dominican fundamentalist Girolamo Savonarola (1452–1498).

In any case, the paintings that di Cosimo carried out for del Pugliese seem to serve an epicurean-coded visual language that legitimates asking whether the enigmatic hybrid figures represented in them were conceived following Epicurus's and Lucretius's teachings. If so, then they can only exist under the following circumstances:

- a) As erroneous perceptions due to atmospheric conditions or false opinion (*dóxa*),
- b) As re-combinations of images created in dreams or by some internal interference,
- c) As random images seen on marbles, stumps, or clouds that people, with the help of the *phantastikè epibolé tēs dianoías*, transform into figures.

An illustrative example of a possible *phantasia* misconception is the enigmatic representation of a hog and a deer with human faces in *The Forest Fire* (c. 1505). This phenomenon can be seen either as the result of a perception contaminated by *dóxa* – since it is tempting to see satyr heads in them – or as a playful allusion to the well-known verse where Horace identifies himself with an *Epicuri de grege porcum* («a hog from Epicurus's herd», cf. Horace, *Ep.* 1.4, 16), i.e., as a literary reference motivated by previous knowledge. Also, Lucretius mentions that humankind «lived wandering around like wild animals» (*DRN* 5.932: *volgivago vitam tractabant more ferarum*).

However, the infra-red reflectograms of the deer and the hog with human faces, published by the Ashmolean Museum,⁵⁶ proved that the supposed satyr heads were added later, once the painting was done. Even the ears, which seem to be part of the satyr face, were actually just part of the underlying hog. This is an important piece of information that leads to question the human faculty of *phantasia* in terms of interpreting art: art historians were actually seeing something that wasn't there. Could this painting be a *phantasia*-experiment conceived by Piero di Cosimo to activate the Epicurean

55. On epicurean circles in Renaissance Florence, see ALISON BROWN, «Lucretius and the Epicureans in the Social and Political Context of Renaissance Florence», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 9, 2001, pp. 11-62. On the tradition of Lucretius in Renaissance Italy regarding manuscripts and identified readers, see MICHAEL D. REEVE: «The Italian Tradition of Lucretius revisited», *Aevum* 79/1, 2005, pp. 115-164. See also MICHAEL D. REEVE, «The Italian Tradition of Lucretius», *Italia medioevale e umanistica*, 23, 1980, pp. 27-46.

56. CATHERINE WHISTLER, DAVID BOMFORD: «The Forest Fire by Piero di Cosimo», Ashmolean Museum, Oxford, 1999, p. 9.

sensory agency inherent in the picture? In any case, the superimposed faces led to the false assumption that di Cosimo depicted hybrid beings from the beginning.

Also, in the painting *A Hunting Scene* (1485-1500), a foreshortened horse is being tamed or hunted by a naked man and, at the same time, observed by one of the hybrids on the left side of the image. The perspective of this scene leads to what is happening in the background, where two centaurs are hauling their prey. Can this scene be read in terms of Epicurean *phantasia*?

The unusually foreshortened composition of man and horse becomes central since it avoids any canonical representation of a horse or a man, idealized or naturalistic. It doesn't even resemble a wild horse, such as the kind depicted by Hans Baldung Grien three decades later. Instead, the struggling man-animal composition resembles a hybrid, boosted considerably by perspective and the distance vantage point of the beholder. Indeed, according to Lucretius (*DRN* 4.732–748), when images of humans and horses meet in the atmosphere, they may stick together finely woven, producing the vision of a centaur. This poses the question of whether Piero di Cosimo is applying the perceptual theory of *phantasia* (in terms of a perception affected by external factors) to demonstrate how the belief in hybrids such as centaurs could have started in the first place.

On the right side of the image, the man holding a bear is also looking in this direction. He carries an animal skin with two holes on his back, probably emulating a mask to create a deceptive image or *eidōlon*, perhaps to disguise himself as an animal to feint his potential prey.

In *The Return from the Hunt* (1494), the marble or wood patterns on the right side of the canvas evoke once again Lucretius's account of the origin of centaur images (*DRN* 4.732–748) along with the tradition of lithic images discussed above. Furthermore, two women sitting on a boat made of reeds are looking at a mask, one probably made of animal skin. This image is most likely a metaphor for the theory of *simulacra*, which Lucretius expounds with a very similar metaphor: *simulacra* (gr. *eidōla*) are the thin atomic skins detached from their original bodies, flowing outward and interacting with the senses to convey a likeness of the object from which they proceed. (Lucretius, *DRN* 4.110-217).

In this sense, *simulacra* operate at the first level of sensory perception (*aísthesis*) and should, therefore, be considered part of the cognitive processes related to the construction of epicurean *phantasia*. The latter sums up sensorial appearance and 'intuitive' imagination (i.e., 'projective' as related to *epibolḗ*) in the same word. Di Cosimo may have produced a pictorial ground for discussions on the role of perception and mental projection in creating «fantastic» images, as it also suits the illusion of ancient wildness in the minds of early modern humanists.

ALBRECHT DÜRER'S ENGRAVING *NEMESIS*

Images created by chance on clouds, tree stumps, and marble stones are not created by the gods, according to the Epicurean tradition as formulated by Philostratus the Elder at the beginning of *Imagines*: It's us that do rearrange those random patterns to create familiar forms based on *prolēpseis*, i.e., evidence-based concepts. This is basically what happens in Albrecht Dürer's engraving *Nemesis*.

Felix Thürlemann⁵⁷ pointed to a forgotten primary Greek source behind this image,⁵⁸ i.e., Pausanias's account of a sculpture that was meant to serve as a trophy commemorating the victory of the Persians over the Greeks; but since the Persians were finally defeated and the marble piece hadn't been carved yet, Phidias or his disciple Agorakritos (according to Paus. *Graec.* 1.33, 2-8; cf. *Ant. Graeca* 16.224) transformed the trophy into a Nemesis, the personification of divine retribution. However, there is another, long ignored Greek source that explains the use of many attributes present in both Albrecht Dürer's *Nemesis* and Angelo Poliziano's poem *Manto* that supposedly influenced Dürer's design: Mesomedes of Crete's *Hymn to Nemesis*. This poem is the most complete description of an ancient Nemesis image we have.

There is an insightful ekphrastic connection between Dürer's engraving and Mesomedes's poem but we are interested in a meaningful detail here. On the left side of Dürer's picture, where the clouds meet Nemesis's drapery, there is a pareidolia that recalls the wavelike images that marble plates sometimes unveil to humanity's imagination. According to Felix Thürlemann,⁵⁹ Albrecht Dürer perceived himself as a new Phidias who used the *Nemesis* engraving to articulate an artistic statement about the awareness of the tradition he was stepping into.

From this perspective, the *Fratzen* («grotesque faces») hidden between the clouds and the drapery behind Nemesis could be an implicit quotation of the Epicurean *phantasia* since clouds, drapery, and marble are contextually and thematically interwoven in this piece. The conscious use of pareidolia by Dürer in this engraving and other drawings (e.g., cushions and clouds)⁶⁰ also

57. THÜRLEMANN, *Dürers doppelter Blick*, 2008, pp. 41–43, 59–60, n. 45.

58. On the sources of Dürer's *Nemesis* see also ERWIN PANOFSKY: «Virgo & Victrix, a note on Dürer's *Nemesis*», in Carl Zigrosser (ed.), *Prints*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962, pp. 13–38; ALBRECHT DÜRER, Princeton University Press, 1948; HANS KAUFFMANN: *Dürers Nemesis*, Berlin: De Gruyter, 1951; ELENA FILIPPI: «La *Nemesis* düreriana: Un manifesto della *Translatio artium* verso il Nord», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 84/1, 2021, <https://doi.org/10.1515/ZKG-2021-1001>.

59. *Ibidem*, pp. 41–43.

60. Cf. THÜRLEMANN, *Dürers doppelter Blick*, 2008; FELIX THÜRLEMANN: «Im Schlepptau des großen Glücks: die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer», in *Manier – Manieren – Manierismen*, 2003, pp. 17–39.

reveals his awareness of Philostratus' defense of painting as a contributor to wisdom (*sophía*) at the same level as poetry and philosophy.⁶¹

HANS BALDUNG GRIEN'S *THE CREATION OF THE MEN AND ANIMALS* (1532)

Traces of epicurean ideas of *phantasia* can be found not only in Dürer's works. Indeed, his disciple Hans Baldung Grien, who was most likely connected to Epicurean Lutherans in Strasbourg⁶², depicted the creation of Adam, Eve, and the animals as a *mimesis-phantasia* event (*The Creation of the Men and Animals*, 1532): Adam visually emerges of a marble stone before the astonished eyes of God, who also seems to have created a fantastic being of a kind: a unicorn. The scene is intriguing since, according to the *Bible*, Adam didn't emerge from a marble stone.

The pictorial scene echoes Lucretian perceptual notion of how images of centaurs came to life (Lucr. *DRN* 4.732-748). Furthermore, in Epicurean terms, the presence of a being that – despite the medieval bestiary literature – doesn't exist outside our inventive imagination, i.e., a unicorn among the other animals created by the Lord, would theoretically question the very existence of God outside our imagination, which is an Epicurean assumption too.⁶³ Epicurus and Lucretius avoid to speak in terms of atheism only claiming that gods are real as a steam of atoms that has got into our minds, similar to a dream of the imagination but, in the end, attributing them, if they exist, to have a tranquil and undisturbed existence beyond human concerns (Lucr. *DRN* 1.44-49).

The busy god depicted by Hans Baldung Grien looks as unreal as the unicorn he presumably has created, subtly sharpening the Epicurean idea of divinity as a possible human projection.

EPICUREAN *PHANTASÍA* AND NATURAL SCIENCES

The ekphrastic tradition also shaped the visual culture of the early modern natural sciences. Microcosmic systems, i.e., ecosystems that are not visible

61. See first chapter of Philostratus's *Imagines* and 2.22 of *Life of Apollonios of Tyana*.

62. ERIKA RUMMEL, *The Confessionalization of Humanism in Reformation Germany*, Oxford University Press, 2000, pp. 51-52; cf. WERNER BELLARDI: *Die Geschichte der 'Christlichen Gemeinschaft' in Strassburg (1546/1550)*, in *Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte*, 18, 1934.

63. Cf. ANTHONY GOTTLIEB: *The Dream of Reason: A History of Philosophy from the Greeks to the Renaissance*, New York-London: W. W. Norton & Company, 2000, p. 85.

without the use of instruments or theories, such as anatomical or atomic environments, are an excellent example of the incidence of the Epicurean *phantastikè epibolé tēs dianoías* in the creation of the images needed to explain some phenomena.

There is one exceptional case of *phantasia*-based ekphrastic tradition in Andreas Vesalius's anatomical masterpiece *De humanis corporis fabrica* (1543). Vesalius illuminated the first letter of his book with the vivisection of a boar carried out by a group of cupids. This scene corresponds with the famous anatomical experiment, as vividly described by Roman physician Galen in *De praecognitione* (Gal. *Praecog.* 5.9-21; cf. Gal. *AA* 11.4 and 11; Gal. *UP* 16.4). With this experiment, Galen aimed to convince his detractors of the crucial role of vivisection in understanding how the body works—in this case, how the recurrent laryngeal nerve contributes to creating voice.

Description and visual motif became programmatic for the design of the more famous anatomical plates of a standing human body in different poses. Even if the vivisection of a boar can be taken as accurate, drawing vivisections of the human body relies on imaginative projections of the mind, in this case, inspired by Galen's *ékphrasis* of a pig's vivisection, to afford sensuous evidence about the inner functions of the body.

Seemingly unexplainable singularities are also suitable for the use of a materialistic, i.e., Epicurean type of *phantasia*. Those singularities usually have to do with human-made or natural catastrophes but also with the existence of real or imagined monsters – fantastic beings (understood as a deviation of the standards of nature). A good example is the ekphrastic explanation of the spontaneous origin of forest fires, as described by Lucretius (*DRN* 2.897–900; 5.1096–1100) and painted by Piero di Cosimo in *The Forest Fire* (c. 1505). In this case, the «singularity» connects with the microcosmic level of explanation.

Lucretius justifies the spontaneous emergence of fire due to the very structure and behavior of atoms in dry treetops when the wind provokes friction in them. Piero di Cosimo captures this very idea by dramatizing the first stage of a forest fire without any apparent external factor, such as lightning or human agency. For achieving this kind of conclusion, the use of the fourth criterion of knowledge, the *phantastikè epibolé tēs diánoias*, is a requirement since even if this phenomenon could have been observed, the explanation given by Lucretius concerns the abstract level of thinking about the «invisible structure of the visible world», in words of Clay.⁶⁴

64. DISKIN CLAY, *Paradosis and Survival. Three Chapters in the History of Epicurean Philosophy*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, p. 135, n. 35; i.e., *occultae res* in Lucretius's *DRN* I 145, *tò ádēlon*, pl. *tà ádēla*, in Epicurus's *Epistula ad Herodotum* § 38-40.

ARCIMBOLDO AND EPICUREAN *PHANTASÍA*

Finally, Giuseppe Arcimboldo's «teste composte» («composite heads») from the mid-sixteenth century are also interesting in the context of a possible Epicurean informed *phantasía*. There is a connection between Arcimboldo's «composite head» and the ancient *enárgeia* tradition. Ekphrastic poems by Giovanni Battista Fonteo confirm the allegorical intention behind the first versions of *Seasons* and *Elements*. Arcimboldo himself follows a description from Propertius' elegy to Vertumnus (Pr. 4.2) for the allegorical portrait of Rudolf II as the god of seasons and change. He even wrote an explanatory poem whose first words are quite similar to Vincenzo Catari's translation of Propertius's mentioned elegy.⁶⁵

Literary descriptions are used to contextualize the different vegetables and fruits in relation to the whole picture deploying a symbolical political meaning on the start of a new golden age based on a special type of analogy or proportion principle that includes something new: a serious joke as aesthetical participation of the beholder. Indeed, the beholder can recognize both the parts and the whole at the same time being both tangible truths within the traditional code of an imperial portrait. Whether intended or not, the epicurean notion of *phantasía* would underscore the idea of Rudolf's «composite head» as a serious joke.

As for the *Four Elements* paintings, these not only unite a perfect mimesis of nature with a parallel artistic reality in one bold pictorial act, but also visualize the cosmogony of Empedocles, on which Epicurus's atomistic tradition also relies. In fact, the *Four Elements* series of paintings connects the «true to nature» with the «true to art», inducing perception and cognition processes associated with materialistic traditions and allegorical practices.

Concerning the painting *Earth*, Norbert Schneider⁶⁶ wrote in *Die antikleassische Kunst*:

Der Eindruck von Haaren entsteht durch die herausstakenden Geweihe der Hirsche und das Gehörn von Widdern. Nur einmal vertritt ein tierisches Körperteil das analoge eines Menschen: so muss der Elefant, dessen Rüssel in die Wangenformation eingeschmiegt ist, dem Ohr der Personifikation Erde seines leihen. Der Gesamteindruck Gesicht ist nur von einer Ansicht aus möglich.⁶⁷

65. Cf. THOMAS DACOSTA KAUFMANN: *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009, pp. 91-102.

66. NORBERT SCHNEIDER: *Die antikleassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*, Münster: LIT Verlag, 2012, p. 273.

67. «The impression of hair is created by the protruding antlers of the deer and the horns of the rams. Only once does an animal's body part replace the analogous one of a human being: the elephant, whose

The fact that this picture is a *compositum* capable of creating a new visual identity, i.e., a human head with a specific physiognomy – and this just from one specific vantage point –, leads to think that Arcimboldo was, at the very least, familiar with Lucretius's poem, especially regarding the idea of the random creation of compound *corpora* out of primordial bodies. Connecting these pictures with the Lucretian theory of dreams is tantalizing. A contemporary approach can be found in the commentary written by Gregorio Comanini, *Il Figino* (from 1592), where the commentator states that Arcimboldo's *capriccio* is an *imitatione fantastica* in the sense that Arcimboldo's purpose is to recompose, with the help of the imagination, what is mediated by the senses – a very Epicurean thought.

CONCLUSIONS

In this explorative paper, I have reviewed Epicurean sensory and epistemic notions of *phantasia* that may have been relevant in the arts of the early modern period. The search for evidence starts in ancient rhetoric, especially concerning the practice of *ékphrasis* and the materialistic shaped notion of *enárgeia* that permeates Renaissance artistic practices through the progymnastic ekphrasis tradition and Alberti's general recommendation for artists to look for inspiration in the vivid texts of the ancient poets (*Della pittura* 3.53). To a less rhetorical context belongs the conscious development of optical illusions as visual compounds, partly theorized by Alberti in the tradition of the Epicurean *dóxa* and *phantasia* theories, and transformed into spectacular 'composite heads' by Arcimboldo a couple of centuries later.

Traces of Epicurean ideas of *phantasia* can be found north of the Alps long before Arcimboldo. Those were not limited to Dürer's awareness of the Philostratian notion of painting as a participant of *sophía*. Indeed, Hans Baldung Grien probably contributed to spreading a pictorial program shaped by Epicurean ideas under Lutheran intellectual circles.

On a philosophical level, the most mesmerizing tradition concerns, in my opinion, the fourth Epicurean criterion of truth, *phantastikè epibolé tēs diánoias*, probably known to early modern scholars through Ambrosio Traversari's translation of Diogenes Laertius's *Lives and Opinions of Famous Philosophers* as «phantasticos intuitus mentis» (gr. *phantastikè epibolé tēs diánoias*).

This criterion was adduced for abstract and imaginative thinking. Even if much more research is needed on this topic to achieve evidence, it can be

trunk is nestled in the formation of the cheeks, must lend its ear to the personification of the Earth. The overall impression of a face is only possible from one perspective». Translation by the author.

assumed that the *phantastikè epibolè tēs diánoias*, or a similar materialistic criterion of truth, could have built the epistemological fundament for the imaginary creation of fantastic beings such as centaurs or unicorns, being the first of them a classical *topos* of Epicurean perception and dream theories, substantially passed down by authors of the second Sophistic such as Philostratus the Elder or Lucian, and popularized among Renaissance artist by Humanists, such as Ambrosio Traversari and Leon Battista Alberti.

BIBLIOGRAPHY

- ARMISEN MIREILLE: «La notion d’imagination chez les Anciens: I – Les philosophes», *Pallas* 26, 1979, pp. 11-51; «La notion d’imagination chez les Anciens: II – La rhétorique», *Pallas*, 27, 1980, pp. 3–37.
- BALTRUSAITIS JURGI: *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984.
- BELLARDI WERNER: *Die Geschichte der ‘Christlichen Gemeinschaft’ in Strassburg (1546/1550)*, in *Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte*, 18, 1934.
- BERTOLINI LUCIA: *Grecus sapor. tramiti di presenze greche in Leon Battista Alberti*, Rome: Bulzoni, 1998.
- BLÜMLE CLAUDIA: «Mineralischer Sturm. Steinbilder und Landschaftsmalerei», in Werner Busch, Oliver Jehle (ed.), *Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich 2007, pp. 151-164.
- BREDEKAMP HORST: *Der Bildakt*, Berlin: Wagenbach, 2015
- BROWN, ALISON: «Lucretius and the Epicureans in the Social and Political Context of Renaissance Florence», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 9, 2001, pp. 11–62.
- CAPRETTI ELENA, FORLANI TEMPESTI ANNA, PADOVANI SERENA, PARENTI DANIELA (eds.): *Piero di Cosimo, 1462–1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Exh. cat., Galleria degli Uffizi, Florence, 2015.
- CASTILLO DAVID: *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes and the Early Picaresque*, Purdue University Press, 2001.
- CID MARCIO: *La filosofía epicúrea como psicoterapia integral*, Universitat de Barcelona 2016. (Dissertation)
- CLAY DISKIN: *Paradosis and Suvival. Three Chapters in the History of Epicurean Philosophy*, Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1998.
- ECO UMBERTO: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München: dtv 1993.
- FARINELLA VINCENZO: «‘La costruzione di un edificio’ di Piero Di Cosimo a Sarasota. Fantasia architettonica o invenzione lucreziana?», Università di Pisa, May 19, 2015 (talk)

- FILIPPI ELENA: «La *Nemesi* düreriana: Un manifesto della *Translatio artium* verso il Nord», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 84/1, 2021, <https://doi.org/10.1515/ZKG-2021-1001>.
- FLOOD FINBARR BARRY: «'God's Wonder': Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism», *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23/2, 2016.
- GOTTLIEB ANTHONY: *The Dream of Reason: A History of Philosophy from the Greeks to the Renaissance*, New York-London: W. W. Norton & Company, 2000.
- GRAHAM ALLISON: «Epicureanism and Cynicism in Lucian», in *Pseudo-Dionysius*, Vol. XVIII, March, 2016, pp. 41-48.
- GREENBLATT STEVEN: *The Swerve: How the World Became Modern*, London-New York: W. W. Norton & Company, 2011.
- GROSSARDT PETER: «Zur Frage nach dem Umfang und der Bedeutung der Hinweise auf die Philosophie Epikurs in Flavius Philostrats *Vita Apollonii* und Heroikos. Eine Entgegnung auf die ‚Evaluation‘ von Gerard Boter», in *Würzburger Jahrbücher*, 2021, pp. 193–242.
- HOWARD JONES: *The Epicurean Tradition*, London/New York, 1989.
- KAISER CHRISTIAN (ed.): *Epikur im Lateinischen Mittelalter: Mit einer kritischen Edition ees X. Buches eer Vitae Philosophorum ees Diogenes Laertios in der Lateinischen Übersetzung von Ambrogio Traversari*, Brepols 2019.
- KAUFFMANN HANS: *Dürers Nemesis*, Berlin: De Gruyter, 1951.
- KONSTAN DAVID: «Epicurean Phantasia», *PIHG/FONS* 5/1, 2020, pp. 1–18.
- LAERTIUS DIOGENES: *Lives of Eminent Philosophers*, ed. by Tiziano Dorandi, Cambridge University Press, 2017.
- MARAVALL JOSÉ ANTONIO: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1980.
- MCLAUGHLIN MARTIN: «Alberti and the Classical Canon», in Carlo Caruso & Andrew Laird (ed.): *Italy and the Classical Tradition Language, Thought and Poetry 1300-1600*, Bloomsbury Publishing, 2013, pp. 73–100.
- MÉNDEZ SIGMUND: *Classical Sources on phantasia in Pomponius Gauricus' De Sculptura*, *Humanitas* 65, 2013, pp. 141-159.
- MILLER MICHAEL: «Epicureanism in Renaissance Thought and Art: Piero di Cosimo's Paintings on the Life of Early Man», American Philological Society Annual Meeting, Boston, January 2005 (talk)
- MUÑOZ MORCILLO JESÚS: *Renaissance der Ekphrasis – Ekphrasis der Renaissance*, Berlin: De Gruyter, 2024.
- MUÑOZ MORCILLO JESÚS: «El Kanón de Epicuro en la Epístola a Heródoto», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 28, 2018, pp. 141-157.

- NIEBELSKA-RAJCA BARBARA: «The Poetics of Phantasia: Some Remarks on the Renaissance Concepts of Imagination and ‘Fantastic Imitation’», in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* LXI/1, 2018, pp. 37–51.
- NUFFELN PETER VAN: «Lucian, Epicureanism and strategies of satire», in: Peter van Nuffelen (eds.), *Rethinking the Gods*, Cambridge University Press, pp. 179-199.
- OPPERMANN HANS: «Epikurs Erkenntnistheorie», *Das humanistische Gymnasium* 41, 1930, pp. 193-199.
- PANOFSKY ERWIN: «Virgo & Victrix, a note on Dürer’s Nemesis», in Carl Zigrosser (ed.), *Prints*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962, pp. 13–38.
- PANOFSKY ERWIN: *Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1948.
- PANOFSKY ERWIN: «The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo», in *Journal of the Warburg Institute* 1, July 1937, pp. 24–30.
- PALMER, ADA: *Reading Lucretius in the Renaissance*, Cambridge, Mass., 2014.
- PARISSET FRANÇOIS GEORGES: «L’épicurien et l’art, le cas de Baldung Grien», in Marc Lienhard (ed.), *Croyants et sceptiques au XVIe siècle: le dossier des “Epicuriens”: actes*. Librairie ISTRÀ, 1981.
- PATILLON MICHEL, GIANCARLO BOLOGNESI (eds.): *Aelius Théon. Progymnasmata*, Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- PFISTERER ULRICH: «,Soweit die Flügel meines Auges tragen’. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis», in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, pp. 203–251.
- PLETT HEINRICH F.: *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age, International Studies in the History of Rhetoric*, vol. 4, Leiden-Boston: Brill 2012.
- POCHAT GÖTZ: «Rhetorik und bildende Kunst in der Renaissance», in Heinrich F. Plett (ed.), *Renaissance-Rhetorik*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1993.
- RATH MARKUS: «Albertis Tastaue. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie», in *kunsttexte.de*, 1, 2009, pp. 1–7.
- REEVE MICHAEL D.: «The Italian Tradition of Lucretius revisited», *Aevum* 79/1, 2005, pp. 115–164.
- REEVE MICHAEL D.: «The Italian Tradition of Lucretius», *Italia medioevale e umanistica*, 23, 1980, pp. 27–46.
- ROSEN VALESKA VON: «Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, pp. 171-208.

- RUDOLPH KELLI: «Sight and the Presocratics: Approaches to Visual Perception in Early Greek Philosophy», in: Michael Squire (ed.), *Sight and the Ancient Senses. The Senses in Antiquity*, Routledge 2015, pp. 36-53.
- RUMMEL ERIKA: *The Confessionalization of Humanism in Reformation Germany*, Oxford University Press, 2000.
- SCHNEIDER NORBERT: *Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*, Münster: LIT Verlag, 2012.
- SHEPPARD ANNE: *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- SILVERMAN ALLAN: «Plato on 'Phantasia'», in *Classical Antiquity*, 10/1, 1991, pp. 123–147. <https://doi.org/10.2307/25010944>
- THÜRLEMANN FELIX: *Dürers doppelter Blick*, Universitätsverlag Konstanz 2008.
- THÜRLEMANN FELIX: «Im Schlepptau des großen Glücks: die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer», in *Manier – Manieren – Manierismen*, 2003, pp. 17–39.
- WHISTLER CATHERINE, DAVID BOMFORD: «The Forest Fire by Piero di Cosimo», Ashmolean Museum, Oxford, 1999.
- WILSON CATHERINE: *Epicureanism at the Origins of Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- WILSON BRONWEN: «Lithic Images, Jacopo Ligozzi, and the Descrizione del Sacro Monte della Vernia (1612)», in: *Motion: Transformation*, CIHA 2019, Bononia University Press, 2021, pp. 345-52.
- WIRTH JEAN: «Hans Baldung Grien et les dissidents strasbourgeois», in Marc Lienhard (ed.), *Croyants et sceptiques au XVIIe siècle: le dossier des "Epicuriens": actes*, Librairie ISTRÀ (1981)
- ZANKER GRAHAM: «Enargeia in der antiken Poesiekritik», in *Rheinisches Museum für Philologie* CXXIV, 1981, pp. 297–311.
- ZANKER GRAHAM: «Heinrich F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, International Studies in the History of Rhetoric 4. Leiden – Boston 2012: Brill. Pp. xii +240. ISBN 978-90-04-22702-6», *The Ancient History Bulletin Online Reviews* 3, 2013, pp. 7–9.

LA EMBAJADA ESPAÑOLA EN LONDRES:
REFUGIO DE CATÓLICOS INGLESES. ANNE JAY
(1586-1661)

SPANISH EMBASSY IN LONDON:
REFUGE FOR ENGLISH CATHOLICS. ANNE JAY
(1586-1661)

EKAIN CAGIGAL MONTALBÁN
Investigador independiente
<https://orcid.org/0000-0002-4300-199X>

POTESTAS, N.º 26, enero 2025 | pp. 33-50
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8135>
Recibido: 07/06/2024 Evaluado: 30/10/2024 Aprobado: 19/11/2024



RESUMEN: La embajada hispánica en Londres ocupó durante el siglo XVII un papel determinante, no solo en las relaciones diplomáticas con la monarquía inglesa, sino como foco de referencia y amparo para el catolicismo inglés. Así, fueron numerosos los católicos ingleses que encontraron refugio de mano de la institución española. Con la intención de ilustrar la influencia que los embajadores españoles ejercieron, se presenta en este estudio una semblanza de Anne Jay, como caso paradigmático en el que el destino de una católica inglesa se vio inexorablemente vinculado al desempeño de los embajadores y al propio devenir de la Embajada.

Palabras clave: Embajada Española; Londres; Catolicismo; Luisa de Carvajal y Mendoza; Conde de Gondomar

ABSTRACT: Hispanic embassy in London played a critical role during 17th century, not only regarding the diplomatic relationship with the English crown but also as a reference for English Catholicism. Thus, many English Catholics were hosted and sheltered by the Spanish delegation involving both names of the social elite and people of humble origins. This study aims at illustrating how Spanish ambassadors influenced this latter social group through the profile of Anne Jay as a case study. She represents a paradigmatic case of an English Catholic whose fate was tightly bound to the ambassadors' intervention and the own destiny of the Embassy.

Key words: Spanish Embassy; London; Catholicism; Luisa de Carvajal y Mendoza; Count of Gondomar

INTRODUCCIÓN

El siglo XVII –junto con parte del XVI– fue el período conocido como el de las Guerras de Religión europeas. Tal contienda histórica, denominada pretendidamente bajo un apelativo de lo que parece ser una motivación puramente confesional, encubría todo un cúmulo de intereses políticos, comerciales y económicos, los cuales trascendían, sin lugar a duda, el ámbito de la fe religiosa. En este marco, el conflicto se materializó en un continuo enfrentamiento entre los países que representaban los principales ejes del desencuentro católico-protestante de Europa occidental, esto es, Inglaterra y la monarquía hispánica –con permiso de la siempre poderosa Francia.

En tal disposición, las relaciones diplomáticas entre ambas potencias se volvieron alternativamente cruciales o imposibles, según la evolución de la interacción anglo-hispánica se volviera aperturista o inabordable. Derivado de semejantes vaivenes bélicos y en un marco de continua incertidumbre donde cualquier pequeño factor podía desencadenar un nuevo período de luchas, la labor de los embajadores españoles en Londres resultó indispensable y determinante en numerosas ocasiones.¹

1. LUIS TOBÍO: *Gondomar y los católicos ingleses*, Edición de Castro, A Coruña, 1987. PORFIRIO SANZ CAMAÑES: «La diplomacia beligerante. Felipe IV y el tratado anglo-español de 1630», *Cuadernos de historia de España*, 83, 2009, pp. 225-246. PORFIRIO SANZ CAMAÑES: «Anglo-Spanish relations in the North Sea in the early 17th century. War and diplomacy», *Analele Universitatii din Craiova - Seria Istorie*, 18, 2013, pp. 5-22. PORFIRIO SANZ CAMAÑES: «El sentido del deber, patronazgo y lealtad del Conde de Gondomar en Londres», *Libros de la Corte*, 1, 2014, pp. 319-336. PORFIRIO SANZ CAMAÑES: «Excluidos y censurados. Los recusantes católicos ingleses y la diplomacia española en tiempos de Jacobo I», en ELISEO SERRANO MARTÍN Y JESÚS GASCÓN PÉREZ (coord.): *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico: de Fernando el Católico al siglo XVIII*, vol. 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2018,

Enmarcada en tal coyuntura, la Embajada Española suponía un espacio de refugio que albergaba y protegía a todo un grupo de católicos de la amenaza anglicana. En la mayor parte de los casos, estos eran hostigados en suelo inglés por una componente política –como sucedía, por ejemplo, con la cuestión irlandesa y los católicos de la isla vecina que orbitaban en el radio de influencia de la corte española, personificada en Londres por su agencia diplomática–.² Sin embargo, por los mismos motivos, la embajada –y, aún más, su capilla católica– representaba un foco de conflictividad para la sociedad londinense, que veía a la diplomacia hispana como una presencia herética responsable de encender la llama católica en el mismo corazón del reino inglés.

Por otro lado, más allá de la dimensión político-económica, la rivalidad de las facciones religiosas se manifestaba igualmente a un nivel mucho más profano en la vida de ciertos ciudadanos, que, por diversos motivos, trataron de preservar su fe católica aún rodeados del enraizado, y no siempre condescendiente, protestantismo inglés. Entre ellos, también hubo personajes, que, desligados de las intrigas cortesanas, fue únicamente su devoción católica la que los llevó a requerir del refugio de la embajada.³ Así, el papel de la misma trascendía sus labores de mediación política entre reinos, alcanzando e influyendo en el destino de ciertos católicos ingleses, que, en ocasiones, se supeditó ciertamente al de la propia embajada. Ruiz Fernández titula muy elocuentemente uno de los capítulos de su tesis como «La Embajada Española en Inglaterra: rueda, faro y bastión», en su caso refiriéndose a la significación que tuvo en el contexto comercial.⁴ No obstante, tal descripción aplica en igual medida al valor que esta simbolizó para el catolicismo inglés desde un punto de vista socio-confesional. En tal línea de dependencia, la delegación hispana generó un influjo que los entornos cortesanos también impregnaron en clases sociales que no estaban directamente ligadas a la nobleza o la realeza.

El objetivo del presente estudio se centra en mostrar la relevancia que la Embajada Española en Londres mantuvo sobre los católicos ingleses, incluso sobre aquellos de clases socialmente poco prominentes. Para ello trata de reconstruirse un acercamiento biográfico a la figura de Anne Jay, cuya tra-

pp. 1181-1195. ÓSCAR RUIZ FERNÁNDEZ: *England and Spain in the Early Modern Era: Diplomacy, Trade and Naval War Under the Stuarts and Habsburgs*, Bloomsbury Publishing, London, 2019.

2. PORFIRIO SANZ CAMAÑES: «Las instrucciones diplomáticas de los embajadores españoles en Inglaterra durante el siglo XVII», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 33, 2015, pp. 11-31.

3. IGOR PÉREZ TOSTADO: «Disidencias religiosas y lealtad política entre las Islas Británicas y la Monarquía Hispánica», *Scientific seminar "Los hilos de Penélope. Lealtad y fidelidades en la Monarquía de España (1648-1714)"*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013.

4. ÓSCAR RUIZ FERNÁNDEZ: *Las relaciones hispano-inglesas entre 1603 y 1625. Diplomacia, comercio y guerra naval*, Tesis inédita, Universidad de Valladolid, 2012, p. 5.

yectoria vital resulta paradigmática del grupo de católicos procedentes de entornos sociales no particularmente sobresalientes.

SEMBLANZA DE ANNE JAY

La vida de Anne Jay puede estructurarse en tres períodos, de los cuales se dispone de informaciones desiguales y cuya relevancia a efectos de la presente investigación también fluctúa, siendo la etapa central –esto es, la ligada a la Embajada Hispana– la que aporta un retrato característico del catolicismo en la eferescente Inglaterra anglicana de mediados del siglo XVII.

PRIMEROS AÑOS

Anne Jay⁵ procedía de una familia inglesa católica. Se conoce que era prima de Henry Garnet⁶ –hijo de Alice Jay–, quien fuera una destacada figura católica al cargo de la comunidad jesuita de Inglaterra y quien acabaría siendo ejecutado por las autoridades inglesas por su presunta implicación en el *Gunpowder Plot*.

Además de la vocación de Henry, sus tres hermanas –y primas de Ana– ingresaron como monjas en Lovaina,⁷ lo que denota la devoción católica de la familia. Es muy probable que la familia de Anne perteneciera a la rama de los Jay de Nottingham, quizás de la localidad de Selston,⁸ donde presumiblemente nació en el año 1586.⁹

5. O cualquiera de las posibles variantes asociadas a las tierras en las que quedaba recogido el apellido, así como a las digresiones derivadas de quien lo transcribiera. Así, se puede encontrar para su nombre de pila las siguientes formas: Ann(e), Anna, Ana, etc. Su apellido se ha encontrado en los archivos ingleses bajo la forma Jay(e) y Hay y en cinco registros del Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia bajo caligrafías ilegibles o manuscritos deteriorados en la mayor parte de los casos, y en la forma Gey en dos de las partidas sacramentales.

6. LUISA DE CARVAJAL Y MENDOZA: *Epistolario de Luisa de Carvajal y Mendoza*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999: Carta de Luisa de Carvajal a Inés de la Asunción, Londres (Haigat), 29 de junio de 1608: «(...) Ana, la prima hermana del padre H. Garneto, es la que siempre ha permanecido, y es moza de provecho para todo (...)». Glyn Redworth, autoridad indiscutible en el estudio de doña Luisa de Carvajal y su entorno, atribuye a Anne el apellido Garnet, relacionándolos con el jesuita como tío y sobrina. Sin embargo, numerosas referencias documentales, que se irán presentando a lo largo del escrito, demuestran cómo la aludida Anne no llevaba el apellido Garnet sino Jay, y que, como esclarecedoramente indica la propia doña Luisa, era su «prima hermana» por parte de madre.

7. PAUL WEST: *A Fifth of November*, New Directions Publishing, New York, 2004, p. 29.

8. PHILIP CARAMAN: *Henry Garnet, 1555-1606, and the Gunpowder Plot*, Longmans, London, 1964, p. 2.

9. GLYN REDWORTH: *The She-Apostle: The Extraordinary Life and Death of Luisa de Carvajal*, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 118.

Aunque, al parecer, Alice Jay, madre de Henry Garnet, era menos entregada a la religión católica que su marido e hijos,¹⁰ seguramente el entorno familiar de los Jay fuera aún de similar confesión.

EL APOSTOLADO DE CARVAJAL

La información más relevante que se tiene sobre Anne Jay es que sirvió en Inglaterra a doña Luisa de Carvajal y Mendoza. Esta dama española fue una poetisa mística, que persiguió hacer de su vida un modelo de espiritualidad basado en la pobreza, la obediencia y, en última instancia, buscando el martirio religioso. Esta última ambición fue la que en 1605 le llevó a Londres, donde entre la herejía protestante, pretendía asistir a los católicos –poco tiempo después del *Gunpowder Plot*–, recoger miembros de católicos ejecutados a modo de reliquias, y una serie de prácticas en favor del catolicismo que ponían en serio peligro su propia integridad. Únicamente el favor y la protección de los sucesivos embajadores españoles en Londres la libraron del martirio que ella misma buscaba a manos de los protestantes ingleses.¹¹ Las prácticas de doña Luisa incluso llegaron a poner en jaque las relaciones entre los reinos de Inglaterra y España, y únicamente el buen hacer de la diplomacia española en Londres permitió reconducir la situación, además de que el propio Felipe III ordenó a la noble que regresara a España a fin de evitar más conflictos.¹² En 1608 fue encarcelada por primera vez y fue Alonso de Velasco, embajador español en aquel momento, quien la tomó bajo su protección y veló por que fuera liberada. Sin embargo, no cesó en su empeño de llevar a cabo su obra de sacrificio y mantendría un conjunto de actos que la conducirían a ser encarcelada de nuevo en octubre de 1613.

Durante sus nueve años en Londres fueron varias las jóvenes católicas inglesas que, no disponiendo de los recursos para viajar a otras tierras donde entregarse libremente al catolicismo, podían disfrutar de una vida cuasi-monástica en la residencia de la noble española; y, viendo en Luisa de Carvajal un modelo de virtud religiosa, quisieron seguir sus pasos acompañándola en su misión y adoptando su forma de vida austera y cuasi-ascética.

Fue el padre Henry Garnet quien se encargó de que, por expreso deseo de doña Luisa de Carvajal de trasladarse a tierras inglesas, el viaje desde St.

10. PHILIP CARAMAN: *Henry Garnet*, p. 2.

11. GEORGIANA FULLERTON: *The Life of Luisa de Carvajal*, Burns and Oates, London, 1873; REDWORTH: *The She-Apostle*; CAMILO MARÍA ABAD: *Una misionera española en la Inglaterra del siglo XVII: Doña Luisa de Carvajal y Mendoza, 1566-1614*, Universidad Pontificia, Comillas, 1966; ELISABETH RHODES: *This tight embrace: Luisa Carvajal y Mendoza (1566-1614)*, Marquette University Press, Milwaukee, 2000; LUISA DE CARVAJAL Y MENDOZA: *Escritos autobiográficos*, Juan Flors, Barcelona, 1966.

12. CALVIN F. SENNING: «The Carvajal Affair: Gondomar and James I», *The Catholic Historical Review*, 56(1), 1970, pp. 42-66.

Omer (Francia) hasta Inglaterra se realizara de forma segura para la dama y bajo la protección de personal de su confianza; y fue el propio jesuita inglés quien la acogió una vez en tierras inglesas.¹³ De este modo, parece lógico pensar que fuera el padre Garnet quien pusiera en contacto a la mística española con su prima Anne Jay. Así parece corroborarlo, al menos, una carta escrita por John Blakfan.¹⁴ Sin embargo, queda abierta también la posibilidad de que ambas cruzaran sus caminos en la propia embajada española, donde acababan refugiándose muchos de los recusantes católicos ingleses.

Según testimonio de la propia Luisa, Ana permaneció junto a ella desde enero de 1606,¹⁵ fecha que se corresponde con el descubrimiento de la *Gunpowder Plot* y las subsiguientes condenas y ejecuciones, incluida la del propio Garnet. Desde esta fecha hasta la muerte de doña Luisa de Carvajal, la joven Anne Jay permaneció junto a su señora en el esforzado y temerario devenir de esta por tierras inglesas, ayudando a su «superiora» en la atención y asistencia de los mártires y presos católicos de las prisiones londinenses.¹⁶

Inicialmente ambas residieron en unas estancias de la misma embajada, que conectaban directamente con la capilla y, que, al mismo tiempo, estaban aisladas del resto de las dependencias diplomáticas.¹⁷

Si bien originalmente fueron únicamente dos las seguidoras de doña Luisa –Anne y otra mujer mayor que ella– pronto fue conformando un grupo de acólitas –o, en definitiva, discípulas– que mostraron una devoción extrema por su señora, al punto de que acabarían sufriendo un destino cercano a la fatalidad, si no hubiese sido de nuevo por la mano de la Embajada Española en Londres.¹⁸

Tras un año de residencia en la embajada, la dama española decidió que ella y sus seguidoras precisaban de una casa propia. Una mujer no podía habitar una vivienda sola en el Londres de la época y para eludir esta limitación se valió de James Lemetiel, un francés que, junto a su esposa, había sufrido cárcel en Londres, así como la pérdida de sus bienes por ser fieles a su fe católica. Desde entonces, el francés, quien ya había enviudado, se convirtió también en su devoto sirviente.

En octubre de 1613, cuando Luisa de Carvajal fue arrestada por segunda vez, la casa fue objeto de una redada con sesenta hombres armados y lidera-

13. EMMA HORNBY Y DAVID MAW: *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell: Sources, Style, Performance, Historiography*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2010, p. 271-272.

14. REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 118.

15. CARVAJAL Y MENDOZA: *Epistolario*: Londres, 31 de agosto de 1607: «(...) Ana, su prima hermana del padre Garneto, que dice no puede acabar consigo de dejarme. Y es verdad que ella ha permanecido un año y ocho meses conmigo (...).»

16. REDWORTH: *The She-Apostle*, pp. 118, 145, 149, 157, 158, 170, 204.

17. REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 118.

18. FULLERTON: *The Life of Luisa de Carvajal*, pp. 244-245.

do por un *sheriff* londinense siguiendo las órdenes del arzobispo Abbot.¹⁹ La detención se hizo extensiva a tres de sus acompañantes en aquel momento: Anne Jay, Frances Needham y Joane Mills.

Al igual que Alonso de Velasco años antes, el entonces embajador español en Londres, Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, conseguiría que la dama fuera liberada, pero su salud se había deteriorado tanto en la prisión que fue llevada a la casa del citado embajador, donde moriría el 2 de enero de 1614. En ese momento, sus tres discípulas seguían encarceladas y Gondomar, en deferencia al aprecio que Carvajal sentía por ellas, intercedió para que fueran redimidas.²⁰ La orden de libertad fue emitida el día 25 de enero y Anne salió de la prisión de Gatehouse a la vez que sus compañeras lo hicieron de la de Convict.²¹ Una vez liberadas fueron acogidas también en la residencia del embajador español, junto con otros acólitos que habían podido escapar a la redada,²² quien quedó en espera de las órdenes que el monarca español dictara al respecto de ellas.²³ Sin embargo, el arzobispo de Canterbury, George Abbot, receloso de que este grupo de seguidoras pudieran retomar las prácticas de su señora volvió a emitir una orden de arresto sobre las tres citadas jóvenes el 20 de abril de ese mismo año.²⁴ Anne sería pues encarcelada de nuevo, esta vez en el penal de Clink. Una vez más, Gondomar intentó mediar por ellas tratando de disuadir al propio rey inglés de las acusaciones realizadas por Abbot en las que aducía que la casa de doña Luisa había sido un monasterio y sus prosélitas eran un grupo de monjas. Entretanto, al resto de las criadas de Carvajal se les ofreció la posibilidad de trasladarse a tierras españolas para que ejercieran como monjas en el monasterio de Porta Coeli,²⁵ pero rehusaron el ofrecimiento.

A finales de julio de 1614, tras las arduas diligencias de Diego Sarmiento de Acuña, Anne y sus compañeras serían excarceladas de nuevo.²⁶ Y una vez más, fue el embajador quien se ocupó de ellas, si bien esta vez, como condición exigida por Jacobo I para su libertad, deberían residir en lugares

19. KATHRYN MARSHALEK: *Luisa de Carvajal in Anglo-Spanish Contexts, 1605–14*, Cambridge University Press, Cambridge, 2022, p. 901.

20. SENNING: *The Carvajal Affair*, p. 64.

21. E. G. ATKINSON (ed.): *Acts of the Privy Council of England volume 33 - 1613-1614*, Stationary Office, London, 1921, p. 331.

22. ROBERTA ANDERSON: *Foreign diplomatic representatives to the court of James VI and I*, PhD thesis, Bath Spa University, 2000, p. 269.

23. Real Biblioteca de España (en adelante RBE): Copia de carta de Diego Sarmiento de Acuña al conde de la Oliva, capitán de la guarda alemana de S.M. (Londres, 12-II-1614) por Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, 1614, ff. 95v-96r.

24. ATKINSON: *Acts of the Privy Council*, pp. 418-419.

25. RBE: Copia de carta de Diego Sarmiento de Acuña al conde de la Oliva, capitán de la guarda alemana de S.M. (Londres, 10-V-1614) por Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, 1614, ff. 158v-160v.; RBE: Copia de carta de Diego Sarmiento de Acuña al conde de la Oliva, capitán de la guarda alemana de S.M. (Londres, 4-VI-1614) por Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, 1614, ff. 212v-214v.

26. ATKINSON: *Acts of the Privy Council*, p. 521.

distintos con el fin de asegurar que su proselitismo no las llevaría a restaurar la causa y obra de Carvajal.²⁷ En agosto de 1615, Gondomar ya había ubicado a todas las criadas en diferentes hogares, menos una de ellas que permanecía en la residencia del embajador al servicio de doña Constanza de Acuña, su mujer: «(...) sus criadas estan todas sueltas y con livertad de conciencia (...) Una tiene Doña Constanza consigo y las demas acuden de ordinario a vernos y a la capilla (...)».²⁸ Es muy probable que esta fuera Anne Jay, puesto que años después seguiría sirviendo en la Embajada Española.²⁹

Entre las servidoras y acólitas de doña Luisa Anne Jay destacó especialmente por el tiempo que permaneció a su lado y por el celo que guardaba por su señora. Así, Anne fue la primera en asistir a doña Luisa y la que permaneció junto a ella en todo momento, tal como lo recuerda la propia dama española en sus cartas con un notorio afecto y estima:

31 de agosto de 1607

(...) Ya no tengo, meses ha, más de Ana, su prima hermana del padre Garneto, que dice no puede acabar consigo de dejarme. Y es verdad que ella ha permanecido un año y ocho meses conmigo, siendo importunada que me deje de quien me debe mas amistad que ésa (...).

29 de junio de 1608

(...) Ana, la prima hermana del padre H. Garneto, es la que siempre ha permanecido, y es moza de provecho para todo; labra bien y hace lindas hostias y velas de cera, y sabe hacer muchas cosas de comer, aunque esto no es lo mas necesario; y en cualquier cosa tiene buena maña (...).³⁰

Incluso más allá de las propias palabras de Carvajal, otras voces hablaron muy favorablemente de Anne y su labor junto a la noble española. John Blakfan describía, en una comunicación al *English College* de Roma, a la «virtuous Ann».³¹

Sin embargo, fruto de lo que se intuyen como dos fuertes temperamentos en ambas mujeres, tuvieron sus desencuentros muchas veces derivados de las exaltadas reacciones de Anne, habitualmente en defensa de su señora o,

27. RBE: Copia de carta de Diego Sarmiento de Acuña al marqués de Siete Iglesias, capitán de la guarda alemana de S.M. (Londres, 16-VIII-1614) por Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, 1614, ff. 243v-245v.

28. RBE: Copia de carta de Diego Sarmiento de Acuña a S.M. (Londres, 2-VIII-1615) por Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, 1615, ff. 238v-239r.

29. Anne se mantuvo al servicio de la Embajada Española junto a otros dos criados de doña Luisa de Carvajal, el francés Diego Lemetiel y Mary Snow (ALBERT J. LOOMIE (ed.): *Spain and the Jacobean Catholics*, Volume II: 1613-1624, London: Catholic Record Society, 1978, xiii).

30. CARVAJAL Y MENDOZA: *Escritos autobiográficos*.

31. REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 158.

en general, de la causa católica. A pesar de ello, permanecieron inseparables durante todo el período de doña Luisa en Londres;³² y a la muerte de esta, es manifiesto que no quedaba ningún lugar al rencor, pues la dama había concertado ya que Anne permaneciera a buen recaudo en manos de sus más cercanos e influyentes contactos, tales como la comunidad jesuita londinense o el mismo embajador español.³³

Anne era de carácter impetuoso y vehemente y, en ciertas ocasiones, ponía a su señora y sus compañeras en situaciones delicadas. Así, como ejemplo, se relata un episodio en el que queda plasmada la devoción y entrega que Anne sentía por la mística española. Un día en que doña Luisa salía de casa de Don Pedro de Zúñiga, olvidando que estaba en Londres, caminó por la calle con su rosario en la mano. Un individuo que lo vio intentó arrebatárselo, y entonces Anne se abalanzó sobre él sacudiéndole varios golpes y diciendo: «Tú, impío, ¿para qué quieres un rosario?» El hombre, asustado y avergonzado, salió corriendo.³⁴ La propia Luisa de Carvajal proporciona claras alusiones al carácter de Anne, y no siempre como una cualidad negativa: «Es un leoncillo en la religión», «(...) oyendo yo que uno estaba detrás de mi dilitigando con Ana sobre míster Charves, y temiendo no dijese ella alguna cosa inconsideradamente, me volví a impedirle (...)».³⁵ No solo Carvajal dejó constancia de esta cualidad, sino que, por ejemplo, Michael Walpole narró en la biografía de doña Luisa cómo, en cierta ocasión, le llevó dos horas tratar de apaciguar la ira de una de sus seguidoras, que, a buen seguro, sería Anne Jay.³⁶ Y, en general, a lo largo de toda la bibliografía relacionada con la noble española se califica a Anne de diferentes formas siempre aludiendo a este temperamento impulsivo con descripciones como: «pugnacious Ann» o «increasingly princkly Ann».³⁷

AL SERVICIO DE LA EMBAJADA ESPAÑOLA

Entre 1615 y 1625, los registros correspondientes a Anne cambian su apellido de Jay a Priwitzer, lo que hace suponer que contrajo matrimonio con Janos Priwitzer en ese período y que, a la usanza inglesa, cambiaría su ape-

32. REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 118.

33. REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 158.

34. FULLERTON: *The Life of Luisa de Carvajal*, p. 246.

35. CARVAJAL Y MENDOZA: *Escritos autobiográficos*.

36. REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 158.

37. Respectivamente, DAN CRUICKSHANK: *Spitalfields: The History of a Nation in a Handful of Streets*, Random House, New York, 2016; REDWORTH: *The She-Apostle*, p. 149.

llido por el de su marido.³⁸ Es más, es probable que el enlace se oficiara en la propia capilla de la Embajada Española –esto es, St. Etheldreda’s Church, cedida por el rey inglés al embajador español–, uno de los escasísimos lugares autorizados en Inglaterra para ejercer el culto católico. Aún más, se suman las razones de que Luisa de Carvajal y sus sirvientas eran asiduas a los oficios de este lugar sagrado y que, por añadido, durante parte de su servicio en la embajada la propia Anne se hizo cargo de los cuidados de la misma:

(...) Diego Lemetier (...) por aver acudido al consuelo de los catholicos tener cuenta con el ornato y limpieza de la capilla (...) que dio y pago a Maria Sno criada que fue de la dha Doña Luisa de Carvajal (...) de aver por quatrocinetos y veintiséis días a R y medio cada uno, que se contaron de primero de Otte [octubre] de mil seiscientos y veinte quatro hasta fin de noviembre de seiscientos y veinte y cinco que era lo que se le dava por cuenta de su Mag y de la dha embaxada por consideración de haver sido criada de la dha Doña Luisa y el dho Don Carlos [Coloma] la deho pagada hasta fin de Septe del dho año de mil seiscientos y veinte quatro y assi le pago de allí adelante la dha summa el dho secretario. Como consta por sus cartas de pago.

Mas otros seiscientos y treynta y nueve Rs que dio y pago a Ana Priviser otra criada que fue de la dha Doña Luisa de Carvajal por la mesma Ron [razón] y por el mismo tiempo.³⁹

Como se ha indicado previamente, tras la excarcelación de las acólitas de Carvajal, el embajador Gondomar se vio en la urgencia diplomática de reubicarlas en diferentes lugares, a fin de que no compartieran convivencia y rearmaran la pseudo-orden monástica. En tal distribución una de ellas –esto es, Anne Jay, la más apreciada por doña Luisa– permanecería en la embajada: «(...) Una tiene Doña Constanza consigo y las demas acuden de ordinario a vernos y a la capilla (...)».⁴⁰

Así pues, se sabe que al menos hasta 1625, momento en que el secretario Bruneau –quien ejerció de oficio las labores de embajador durante un cierto período– abandonó Londres, Anne trabajó en la embajada española al servicio de los sucesivos equipos diplomáticos.

Una vez más, parece que la embajada ejerció su influjo como lugar de salvaguarda y concentración de los católicos que habitaban la capital inglesa. Y en ese exclusivo entorno se asume que Anne Jay conoció al pintor húngaro

38. Es curioso que Anne aparece en dos documentos emitidos por Jacques Bruneau, secretario de la embajada en Londres, en fechas muy cercanas con ambos apellidos: «Ana Privisier» (Archivo General de Simancas (en adelante AGS): Contaduría Mayor de Cuentas 3ª época, 2717/4 0150/001, Cuentas de Bruneau, 1625) y «Ana Jay» (AGS: Estado, 2316/142, Carta de Bruneau a su Magestad el Rey, 1626).

39. AGS: Contaduría Mayor de Cuentas 3ª época, 2717/4 0150/001, Cuentas de Bruneau.

40. RBE: Copia de carta de Diego Sarmiento de Acuña a S.M. (Londres, 2-VIII-1615) por Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, 1615. ff. 238v-239r.

Janos Priwitzer, artista que trabajó para el conde de Gondomar, y a quien retrató en torno al año 1621, para lo cual es indudable que visitaría regularmente la embajada, más allá de sus convicciones religiosas.

Tras la salida de Bruneau de la embajada en el año en 1625, tanto Jay como su esposo siguieron viviendo en Inglaterra, tal como atestiguan los numerosos retratos de la nobleza inglesa que el artista hizo en fechas posteriores. Y, por añadido, las cuentas de los sucesivos diplomáticos al cargo de la embajada demuestran que los criados de Carvajal fueron pensionados desde la salida de Gondomar hasta, al menos, 1637. Diego Sarmiento propuso a Carlos Coloma, su sucesor, que se les otorgara una pensión a Anne Jay, Mary Snow y Diego Lemetier, encomienda esta que se mantuvo con los siguientes responsables oficiales del cargo o los agentes designados, esto es, Coloma, Bruneau y Necolalde.⁴¹ Se asume que estas rentas irían asociadas a los servicios que habían prestado inicialmente para Gondomar, es decir, las labores de atención, cuidado y mantenimiento de la capilla de la embajada.

El vínculo con la embajada puede aceptarse que se prolongó aún más, pues años más tarde, Priwitzer retrataría también a Virgilio Malvezzi, embajador español en Londres durante 1640-1, y el pintor declararía años después cómo «(...) avia servido a V.S. [Malvezzi] en Londres (...)».⁴² Esta circunstancia deja constancia de que tanto Priwitzer como Jay siguieron vinculados a la delegación hispánica en Londres, en el caso de Anne, se puede conjeturar con cierta certeza que continuando con la misma ocupación de los años precedentes.

En todo caso, antes de la embajada de Malvezzi, durante la década de 1630, empezaron a tomar relevancia en el panorama político inglés las facciones protestantes ultraconservadoras –principalmente, el puritanismo–, ejerciendo cada vez más presión sobre el monarca Carlos I. Al mismo tiempo, las actas de *recusancy* comenzaron a constituir un elemento de grave amenaza sobre un determinado grupo confesional de la sociedad inglesa.⁴³ Entre estos listados de recusantes aparecen los nombres de Anne y John Priwitzer por dos ocasiones denunciando su ausencia de los servicios religiosos de la iglesia londinense de St. Giles-in-the-Fields, en abril de 1638 y en diciembre de 1641.⁴⁴ En tal año de 1641 estallaba la Rebelión irlandesa, como preludio

41. BEATRIZ ÁLVAREZ GARCÍA: *Comunicación política, diplomacia y opinión pública en las relaciones hispano-británicas (1624-1635)*, Tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 73, 309, 567, 574-577.

42. Archivo di Stato di Bologna (en adelante ASB): Archivo Malvezzi-Lupari, 368, marzo 2.

43. Las *Acts of Recusancy* decretaban las sanciones impuestas a aquellos residentes que no adoptaban la religión del país, es decir, el anglicanismo. En general, los *recusants* englobaban aquellos católicos romanos que se negaban a abrazar la fe protestante, así como los *protestant dissenters*, o protestantes de otras facciones, tales como calvinistas o luteranos.

44. De acuerdo a los extractos de la documentación parroquial (JOHN CORDY JEAFFRESON (ed.): *Middlesex County Records: Volume 3: 1625-67*, Middlesex County Record Society, London, 1888, pp. 140, 149): a) 20 April, 13 Charles I, i.e. 1638: «(...) Two hundred and fifty-nine persons to be proceeded against

de lo que desembocaría en la Guerra Civil inglesa en agosto del siguiente año. En este contexto de violento cambio socio-político no resulta complicado argumentar las razones por las que el matrimonio Priwitzer-Jay huyó de la capital inglesa entre finales de 1641 y comienzos de 1642.

La trayectoria previa de Anne refuerza la idea de que el matrimonio Priwitzer fuera acusado de *recusancy*, puesto que, tal como se ha mostrado, Anne llevó su profesión del catolicismo hasta un extremo ciertamente peligroso en el entorno anglicano en el que vivían. Se desconoce si, con el tiempo, este catolicismo exacerbado fue sostenido o si, por el contrario, fue difuminándose en un entorno cada vez más hostil a las religiones no autorizadas a medida que se aproximaba el período de la Guerra Civil inglesa y las represalias iban en aumento.

A partir de este momento solo puede trazarse el devenir de Anne a través de la figura de su marido y su hija.

HUIDA DE INGLATERRA

En cuanto a su hija Anna Maria Priwitzer –muy probablemente nacida en tierras inglesas– la información disponible corrobora la idea de que la familia era católica y que así quiso preservar su fe en su enlace matrimonial. Este último resulta un elemento clave para entender y justificar tanto su abandono de las islas británicas como su posterior asentamiento en el norte de la península Ibérica.

Poco antes del estallido de la Guerra Civil inglesa, en lo que era un escenario de conflicto latente, el matrimonio Priwitzer-Jay escapó de Londres. La última referencia que se tiene de ellos en Inglaterra es de diciembre de 1641, acusados de recusantes, como se indica anteriormente, aunque es posible que para entonces ya hubieran abandonado la isla. Sin embargo, la pareja no se dirigió directamente hacia destinos menos conflictivos para los católicos, sino que escogieron como primera escala Irlanda, donde su hija vivía en la ciudad de Kilkenny. Es probable que buscaran asilo en este lugar, asumiendo que a pesar de la *Irish Rebellion* de 1641, Irlanda seguía siendo un territorio mayoritariamente católico, aunque bajo la opresión inglesa. Además, la visita a su hija y su nieto recién nacido, Valentine Smyth, pudo ser otra motivación para su paso previo por la isla.

by way of indictment for Recusancy, in not coming to church &c. (...) John Provisor sic gentleman, his wife Anne Provisor (...) all of St. Giles's-in-the-Fields (...); y b) 4 December, 16 Charles I, i.e. 1641: «(...) Fourteen hundred and thirty persons to be proceeded against for Recusancy in not coming to church (...) John Previsor sic lymner, his wife Anne Previsor (...) all the said ninety-nine persons being late of St. Giles's-in-the-Fields (...)», respectivamente.

Anna Maria Priwitzer había contraído matrimonio con Lawrence Smyth, matrimonio concertado posiblemente a través de las conexiones irlandesas con las que Priwitzer contaba en la corte londinense. El citado Smyth pertenecía a una familia originaria de Longashen, próxima a Bristol, cuyo padre William Smyth se asentó en Damagh (co. Kilkenny) de la mano del Duque de Ormond.⁴⁵ Lawrence Smyth murió en la masacre de Drogheda en 1649 defendiendo la ciudad y la causa católico-irlandesa frente a las tropas inglesas de Oliver Cromwell. Una inscripción encontrada en Kilkenny recoge la siguiente genealogía de la familia Smyth, incluyendo el destino de Anna Maria tras la muerte de su esposo:

William Smyth, esq., eldest son of Smyth, esq., of long ashton near bristol, built this church and dyed in the 24th day of April, 1655, aged 65 years. Mary Smyth, alias Kinsman, wife to said William, dyed on the 16th day of May 1658. Laurence Smyth, son to said William, was killed at the siege of Drogheda on the 11th day of September, 1649, aged 28 years. Anna Maria Smyth, alias Prebitzer, wife to said Laurence, dyed at Bilbao on the 23rd day of January, 1676 (...).⁴⁶

Curiosamente, los registros bilbaínos indican que era esposa de Thomas Archer, también oriundo de Kilkenny.⁴⁷ Se desconoce tanto la fecha en la que ambos se desplazaron a tierras peninsulares como dónde tuvo lugar el enlace, en Irlanda o en Bizkaia. Es probable que habiendo quedado ambos en estado de viudedad,⁴⁸ contrajeran segundas nupcias en la ciudad de Kilkenny donde los dos pertenecían a familias notables y a similares círculos sociales. Thomas Archer pertenecía a una muy prominente familia de Kilkenny, cuyos miembros ocuparon relevantes cargos en el regimiento de la ciudad, como *portreeves*, *sovereigns*, alcaldes, alguaciles, jefes de instrucción, etc. Además, la familia ejerció como comerciante de manera muy notoria en las ciudades de Kilkenny y New Ross (co. Wexford). Con la invasión irlandesa de Cromwell las propiedades de la familia Archer en Kilkenny fueron confiscadas por los ingleses y sus miembros trasplantados,⁴⁹ muchos de los cuales acabarían emigrando al continente europeo.

45. ORIGINAL DOCUMENTS: *Transactions of the Kilkenny Archaeological Society*, 1, 2, 1850, pp. 260-267.

46. ORIGINAL DOCUMENTS: *Journal of the Association for the Preservation of the Memorials of the Dead in Ireland*, 3, 1897, p. 482.

47. Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (en adelante AHEB): Libro de matrimonios – Señor Santiago, 1672 - 1690, f. 67r.

48. Ya se ha citado la muerte de Lawrence Smyth en el caso de Anna Maria, y en los registros vizcaínos se hace la siguiente mención en relación a Thomas Archer: «(...) Tomas Archer bezino de esta dha V^a por si y como padre legitimo de Reymundo Archer su hijo legitimo abido en primeras nuncias (...)» (Archivo Histórico Foral de Bizkaia (en adelante AHFB): Corregimiento, Leg. 0544/177, f. 236, 1656).

49. JOHN O'HART: *The Irish landed gentry when Cromwell came to Ireland*, J. Duffy, Dublin, 1887, pp. 264, 356.

En el caso de Thomas Archer, y su, probablemente, reciente esposa Anna Maria Priwitzer, emigraron a Bilbao al igual que una parte del contingente de irlandeses exiliados en el continente. Fueron numerosos los nobles y los comerciantes católicos irlandeses que, expulsados tras la ocupación inglesa de la isla, se reubicaron en el pujante comercio atlántico, asentándose en distintos puertos marítimos europeos desde los que operar, y desplegando, en muchos casos, redes comerciales entre miembros de la misma familia establecidos en diferentes núcleos mercantiles.⁵⁰ Entre estos enclaves atlánticos, Bilbao acogió su propio colectivo de irlandeses, en su mayor parte comerciantes al comienzo y artesanos más tarde, conformando una consolidada y cohesionada comunidad durante la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII.⁵¹

La vinculación del matrimonio Priwitzer con Irlanda y los irlandeses de la época no parece que resultara algo circunstancial. Como ya se ha indicado, mediante el matrimonio de su hija entroncaban con la nobleza de Kilkenny. Por otro lado, y como motivación para lo anterior, su próxima relación con el conde de Gondomar podría servir de nexos con la alta sociedad irlandesa. Esto se debe a que se ha constatado la relevancia que tuvo el papel de la cuestión irlandesa y, en general, de los católicos en la misión política y diplomática desarrollada por el embajador español durante el reinado de Jacobo I.⁵² Tal circunstancia llevó a que en su radio de interacción y entre sus relaciones los personajes irlandeses fueran habituales –incluso en la propia embajada española había varios entretenidos de origen irlandés trabajando para el conde–,⁵³ dentro del cual se puede adivinar que también se encontraba el pintor húngaro.

Finalmente, el matrimonio Priwitzer-Jay acabaría asentándose en la península Ibérica tras una accidentada salida de Irlanda, en la que, pretendiendo alcanzar costas francesas, su navío fue apresado por una fragata corsaria de Dunkerque y dirigida al puerto guipuzcoano de Pasajes, además de ser víctimas de pendolaje por parte de los asaltantes.⁵⁴ Al menos desde 1648, Anne y Janos se establecieron en Bilbao hasta su muerte, que para Anne llegaría

50. THOMAS O'CONNOR (ed.): *The Irish in Europe, 1580-1815*, Dublin: Four Courts Press, 2001; THOMAS O'CONNOR & MARY ANN LYONS (eds.): *Irish Communities in Early-Modern Europe*, Four Court Press, Dublin, 2006.

51. AMAIA BILBAO ACEDOS: *Los irlandeses de Bizkaia. "Los chiguiris" Siglo XVIII*, Fundación BBK, Bilbao, 2004.

52. Durante toda la Edad Moderna Irlanda había representado un aspecto fundamental en las maniobras políticas y bélicas de la Monarquía hispánica frente a Inglaterra. Esta circunstancia tuvo uno de sus puntos álgidos durante el ejercicio diplomático de Diego Sarmiento de Acuña como embajador en Londres. (VALENTÍN MORENO GALLEGOS: «La cuestión irlandesa en la correspondencia del conde de Gondomar», en ÓSCAR RECIO MORALES; BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA; MIGUEL ANGEL DE BUNES IBARRA Y ENRIQUE GARCÍA HERNÁN (eds.): *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión*, Universidad de Alcalá-CSIC, Madrid, 2002, pp. 503-512.).

53. RUIZ FERNÁNDEZ: *Las relaciones hispano-inglesas*, pp. 216-220.

54. ASB: Archivo Malvezzi-Lupari, 368, mazo 2.

el 7 de marzo de 1661, oficiándose su funeral en la catedral de Santiago de Bilbao.⁵⁵

CONCLUSIONES

Según avanzaba la primera mitad del siglo XVII Inglaterra fue sufriendo toda una serie de transformaciones políticas y sociales, que debilitaron cualquier tolerancia religiosa, y generando una desconfianza creciente hacia los disidentes confesionales, que llegó al punto de considerarlos como enemigos del país.

En tal contexto la Embajada Hispánica en Londres jugó un papel muy relevante en la preservación y defensa del Catolicismo inglés, que, aun trascendiendo sus competencias puramente diplomáticas, se entremezclaba de forma ineludible con su misión política. De tal modo, si las relaciones entre la Monarquía hispánica e Inglaterra ya eran convulsas por sí mismas, se añadía otro componente de fricción debido a su protección de los católicos, lo que no era percibido con buenos ojos por parte de la sociedad inglesa. En este sentido, la Embajada Española desempeñó una función múltiple. En primer lugar, supuso un espacio de refugio para aquellos ingleses perseguidos por sus prácticas confesionales, donde podían mantenerse a salvo del acoso y ejercer el culto libremente en la capilla de la embajada. Como segundo aspecto, las buenas artes de algunos de los embajadores españoles, e incluso su buena relación personal con el monarca inglés –como el caso de Gondomar con Jacobo I–, fueron las razones por las que la intercesión de los agentes diplomáticos en favor de los católicos perseguidos fue exitosa. Algunos de ellos incluso acabaron disfrutando de un «entretenimiento» por parte de los embajadores.⁵⁶ Por último, desde un punto de vista social, la embajada funcionaba como agregador e interconector de católicos en su radio de influencia, habilitando vínculos tanto de tipo político-económico como puramente personal –incluso en lo afectivo–.

Todos estos aspectos se ven ejemplificados en la figura de Anne Jay. En un primer momento, el hecho de que los embajadores españoles acogieran a Luisa de Carvajal y Mendoza propició que se encendiera una llama católica alrededor de su autoimpuesto ministerio londinense. Su extremista y provocativa profesión del catolicismo en el Londres protestante tuvo su efecto en el colectivo de exaltadas acólitas –Anne a la cabeza– que siguieron a su señora hasta situaciones límite entendiendo esa vía como la máxima expresión

55. AHEB: Libro de difuntos – Señor Santiago, 1656–1662, f. 102r. La partida de defunción obvia el nombre de Anne, apuntando únicamente el texto: «(...) la mujer de Joan de Previser (...)».

56. RUIZ FERNÁNDEZ: *Las relaciones hispano-inglesas*, pp. 215-220.

del ejercicio católico en tierra de herejes. Estas prácticas, como era esperable, derivaron en su detención por parte de las autoridades inglesas. Y fue en tal punto en el que la labor de la embajada y, más acertadamente de los embajadores españoles –principalmente, el conde de Gondomar–, resultó determinante a la hora de interceder por ellas ante la máxima autoridad regia y liberarlas de un destino fatal, en más de una ocasión. Aún más, en el caso de Anne, tras la muerte de Carvajal, encontraría el proteccionismo de los diplomáticos españoles en un grado todavía mayor, pues la acogerían entre el propio servicio de la embajada y del propio Gondomar, pues atendió, con casi total certeza, a la mujer del noble español, doña Constanza de Acuña durante su estancia en Londres. Por añadido, bajo el ecosistema social católico construido alrededor de la embajada parece que Anne conoció a su marido, el pintor católico Janos Priwitzer; y, en la misma línea, años más tarde, el círculo católico irlandés que también servía a la delegación española parece que facilitó el enlace de su hija emparentando con la nobleza de la isla vecina. Finalmente, en su ocupación en la embajada le fueron encomendadas las labores de atención y cuidado de su capilla, espacio donde estaba autorizado el culto católico de forma extraordinaria en el Londres del XVII, lo que, de algún modo, conducía al paroxismo su devoción católica y simbolizaba el premio a una vida de entrega a la creencia religiosa.

Así, el devenir de Anne Jay describe de primera mano la situación de creciente amenaza para los católicos ingleses del siglo XVII, así como las variadas facetas que la Embajada Española en Londres desplegó en defensa de los católicos ingleses y de la salvaguarda de su religión, hasta donde sus privilegios diplomáticos se lo permitieron.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, CAMILO MARÍA: *Una misionera española en la Inglaterra del siglo XVII: Doña Luisa de Carvajal y Mendoza, 1566-1614*, Universidad Pontificia, Comillas, 1966.
- ÁLVAREZ GARCÍA, BEATRIZ: *Comunicación política, diplomacia y opinión pública en las relaciones hispano-británicas (1624-1635)*, Tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- ANDERSON, ROBERTA: *Foreign diplomatic representatives to the court of James VI and I*, PhD thesis, Bath Spa University, 2000.
- ATKINSON, E. G. (ed.): *Acts of the Privy Council of England volume 33 - 1613-1614*, Stationary Office, London, 1921.
- BILBAO ACEDOS, AMAIA: *Los irlandeses de Bizkaia. "Los chiguiris" Siglo XVIII*, Fundación BBK, Bilbao, 2004.

- CARAMAN, PHILIP: *Henry Garnet, 1555-1606, and the Gunpowder Plot*, Longmans, London, 1964.
- CARVAJAL Y MENDOZA, LUISA DE: *Escritos autobiográficos*, Juan Flors, Barcelona, 1966.
- *Epistolario de Luisa de Carvajal y Mendoza*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999.
- CRUICKSHANK, DAN: *Spitalfields: The History of a Nation in a Handful of Streets*, Random House, New York, 2016.
- FULLERTON, GEORGIANA: *The Life of Luisa de Carvajal*, Burns and Oates, London, 1873.
- HORNBY, EMMA Y MAW, DAVID: *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell: Sources, Style, Performance, Historiography*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2010. <https://doi.org/10.1017/9781846158018>
- JEAFFRESON, JOHN CORDY (ed.): *Middlesex County Records: Volume 3: 1625-67*, Middlesex County Record Society, London, 1888.
- LOOMIE, ALBERT J. (ed.): *Spain and the Jacobean Catholics, Volume II: 1613-1624*, Catholic Record Society, London, 1978.
- MARSHALEK, KATHRYN: *Luisa de Carvajal in Anglo-Spanish Contexts, 1605-14*, Cambridge University Press, Cambridge, 2022. <https://doi.org/10.1017/rqx.2022.214>
- MORENO GALLEGO, VALENTÍN: «La cuestión irlandesa en la correspondencia del conde de Gondomar», en ÓSCAR RECIO MORALES; BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA; MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA Y ENRIQUE GARCÍA HERNÁN (eds.): *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión*, Universidad de Alcalá-CSIC, Madrid, 2002, pp. 503-512.
- O'CONNOR, THOMAS (ed.): *The Irish in Europe, 1580-1815*, Four Courts Press, Dublin, 2001.
- O'CONNOR, THOMAS AND LYONS, MARY ANN (eds.): *Irish Communities in Early-Modern Europe*, Four Court Press, Dublin, 2006.
- O'HART, JOHN: *The Irish landed gentry when Cromwell came to Ireland*, J. Duffy, Dublin, 1887.
- ORIGINAL DOCUMENTS: *Transactions of the Kilkenny Archaeological Society*, 1, 2, 1850.
- ORIGINAL DOCUMENTS: *Journal of the Association for the Preservation of the Memorials of the Dead in Ireland*, 3, 1897.
- PÉREZ TOSTADO, IGOR: «Disidencias religiosas y lealtad política entre las Islas Británicas y la Monarquía Hispánica», *Scientific seminar "Los hilos de Penélope. Lealtad y fidelidades en la Monarquía de España (1648-1714)"*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013.
- REDWORTH, GLYN: *The She-Apostle: The Extraordinary Life and Death of Luisa de Carvajal*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

- RHODES, ELISABETH: *This tight embrace: Luisa Carvajal y Mendoza (1566-1614)*, Marquette University Press, Milwaukee, 2000.
- RUIZ FERNÁNDEZ, ÓSCAR: *Las relaciones hispano-inglesas entre 1603 y 1625. Diplomacia, comercio y guerra naval*, Tesis inédita, Universidad de Valladolid, 2012.
- *England and Spain in the Early Modern Era: Diplomacy, Trade and Naval War Under the Stuarts and Habsburgs*, Bloomsbury Publishing, London, 2019.
- SANZ CAMAÑES, PORFIRIO: «La diplomacia beligerante. Felipe IV y el tratado anglo-español de 1630», *Cuadernos de historia de España*, 83, 2009, pp. 225-246.
- «Anglo-Spanish relations in the North Sea in the early 17th century. War and diplomacy», *Analele Universitatii din Craiova - Seria Istorie*, 18, 2013, pp. 5-22.
- «El sentido del deber, patronazgo y lealtad del Conde de Gondomar en Londres», *Libros de la Corte*, 1, 2014, pp. 319-336. <https://doi.org/10.15366/ldc2014.6.m1.016>
- «Las instrucciones diplomáticas de los embajadores españoles en Inglaterra durante el siglo XVII», *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 33, 2015, pp. 11-31. <https://doi.org/10.14198/RHM2015.33.01>
- «Excluidos y censurados. Los recusantes católicos ingleses y la diplomacia española en tiempos de Jacobo I», en ELISEO SERRANO MARTÍN Y JESÚS GASCÓN PÉREZ (coord.): *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*, Vol. 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2018, pp. 1181-1195.
- SENNING, CALVIN F.: «The Carvajal Affair: Gondomar and James I», *The Catholic Historical Review*, 56(1), 1970, pp. 42-66.
- TOBÍO, LUIS: *Gondomar y los católicos ingleses*, Ediciós do Castro, A Coruña, 1987.
- WEST, PAUL: *A Fifth of November*, New Directions Publishing, New York, 2004.

UN JEROGLÍFICO Y UN TABLADO PARA DOS
FELIPES: PERVIVENCIAS Y TRANSFORMACIONES
EN EL CEREMONIAL DE AUSTRIAS Y BORBONES

A HIEROGLYPH AND A STAGE FOR TWO
PHILIPS: SURVIVALS AND TRANSFORMATIONS
IN THE CEREMONIAL OF AUSTRIAS
AND BOURBONS

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ
Universidad de Navarra
<https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

POTESTAS, N.º 26, enero 2025 | pp. 51-77
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8086>
Recibido: 28/05/2024 Evaluado: 15/09/2024 Aprobado: 24/11/2024



RESUMEN: Un jeroglífico de las exequias de Felipe IV celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid en 1665 aludía a la proclamación del nuevo monarca Carlos II, uniendo así dos actos de profunda significación en el ceremonial de la monarquía hispana como son las honras fúnebres y la proclamación regia. Este trabajo indaga en la proyección del jeroglífico madrileño en los programas iconográficos fúnebres de Felipe IV en Lima (1666) y de Felipe V en Alcalá de Henares y Pamplona (1746), para analizar pervivencias y transformaciones en el ceremonial de Austrias y Borbones.

Palabras clave: retórica visual, ceremonial de la monarquía hispana, proclamaciones y exequias reales, Felipe IV, Felipe V.

ABSTRACT: A hieroglyph from the Royal Funeral of Philip IV held in the convent of the Encarnación in Madrid in 1665 alluded to the proclamation of the new monarch Charles II, thus uniting two acts of profound significance in the ceremonial of the Hispanic monarchy such as the funeral honors and the royal proclamation. This work investigates the projection of the Madrid hieroglyph in the iconographic funeral programs of Felipe IV in Lima (1666) and Felipe V in Alcalá de Henares and Pamplona (1746), to analyze survivals and transformations in the ceremonial of the Austrias and Bourbons.

Key words: Visual Rhetoric, Ceremonial of the Spanish Monarchy, Royal Proclamations and Exequies, Philip IV, Philip V.

INTRODUCCIÓN

Es manifiesto el papel primordial que desempeña el ceremonial en las funciones públicas de la monarquía hispana. Nacimientos de príncipes e infantes, bodas regias, exaltación de los éxitos militares de la monarquía, aclamaciones de un nuevo soberano y exequias reales constituyen celebraciones extraordinarias a las que el cronista de Indias Juan de Torquemada denominó «Fiestas Repentinias, porque se ordenan repentinamente, y no son del número de las que cada año se celebran».¹ La muerte del rey, en particular, perdía su significado individual y servía para organizar un espectáculo dramático colectivo que comenzaba a desplegarse desde el momento de la agonía regia.² La etiqueta codifica la enfermedad, muerte y entierro del soberano para culminar con la celebración de las exequias, de cuya memoria quedaba constancia en la consiguiente relación de honras fúnebres, documentos laudatorios que detallan las celebraciones y tratan de recrear literaria y plásticamente la atmósfera que las envuelve.³

1.* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Ceremonia, fiesta y coleccionismo en la monarquía hispánica. Del final del Medievo a la Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, Redes de Investigación 2022 (Referencia RED2022-134206-T). IP: Inmaculada Rodríguez Moya, Universitat Jaume I de Castelló.

JUAN DE TORQUEMADA: *Segunda parte de los veinte y un libros rituales y Monarchia Indiana*, Nicolás Rodríguez Franco, Madrid, 1723, pp. 246-247.

2. Un completo análisis del ceremonial funerario de la monarquía hispana en la Edad Moderna en JAVIER VARELA: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990. Ver también ANTONIO BONET CORREA: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6, 1979, pp. 53-85.

3. JAVIER RUIZ ASTIZ y NIEVES PENA SUEIRO: «Presentación. Las relaciones de sucesos: producto y género editorial en la Monarquía Hispánica», *Memoria y Civilización*, 22, 2019, pp. 371-380.

En este contexto, las exequias por Felipe IV oficiadas en el convento de la Encarnación de Madrid los días 30 y 31 de octubre de 1665 «se llevan la palma entre todas las de la dinastía como pompa y solemnidad», afirma J. Gállego.⁴ Fueron recogidas en la *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Felipe quarto*⁵ del capellán real Pedro Rodríguez de Monforte (Fig. 1), a juicio de V. Mínguez «el libro de exequias más interesante de la España del siglo XVII».⁶ Y lo es, entre otras razones, por los grabados ejecutados a buril por Pedro de Villafranca y su taller, que reproducen la serie de 41 jeroglíficos basados en dibujos de Sebastián Herrera Barnuevo que colgaron en el atrio y en los muros de la iglesia, convertidos en vehículo de propaganda política merced a su capacidad persuasiva. Su composición tripartita (mote, *pictura* y epigrama) los convierte en emblemas, si bien respetamos el término «jeroglífico» con el que se mencionan, de forma genérica, en las relaciones fúnebres.

Su programa iconográfico desarrolla un discurso que enlaza el dolor de los súbditos por el fallecimiento del rey, la muerte y su poder igualador que no respeta cetros ni coronas, las virtudes del monarca difunto como modelo de conducta y garantía de vida eterna y la sucesión dinástica. Este último apartado se refuerza aún más si cabe dada la minoría de edad del sucesor, de ahí que buena parte del mensaje insistiese en la regencia de la reina viuda Mariana de Austria y en el futuro reinado de Carlos II. Precisamente uno de los jeroglíficos aludía a la ceremonia de proclamación del nuevo monarca que había tenido lugar apenas tres semanas antes, el 8 de octubre, mediante el alzamiento del Pendón Real. Su reiteración en exequias reales posteriores, en concreto en las del propio Felipe IV en Lima (1666) y en las de Felipe V en Alcalá de Henares y Pamplona (1746) posibilita una aproximación a las pervivencias y transformaciones en dos actos estrechamente ligados en el ceremonial regio hispano como son las honras fúnebres y la proclamación del nuevo rey.

4. JULIÁN GÁLLEGO: «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Goya*, 187-188, 1985, p. 122.

5. PEDRO RODRÍGUEZ DE MONFORTE: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Felipe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*, Francisco Nieto, Madrid, 1666. Estudia la relación STEVEN N. ORSO: *Art and Death at the Spanish Habsburg court. The Royal Exequies for Philip IV*, University of Missouri Press, Columbia, 1989.

6. VÍCTOR MÍNGUEZ: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001, p. 141.



Fig. 1. Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras...*, Madrid, 1666, © Biblioteca Universidad de Navarra

EL ORIGINAL: UN JEROGLÍFICO FÚNEBRE PARA UNA PROCLAMACIÓN REGIA

El mensaje de continuidad dinástica resulta consustancial al protocolo de exequias reales, como garantía de estabilidad política que refuerza el carácter imperecedero de la monarquía. De ahí su presencia inexcusable tanto en el sermón fúnebre como en el programa iconográfico compuesto para la ocasión, recursos al servicio de la construcción del relato sucesorio.

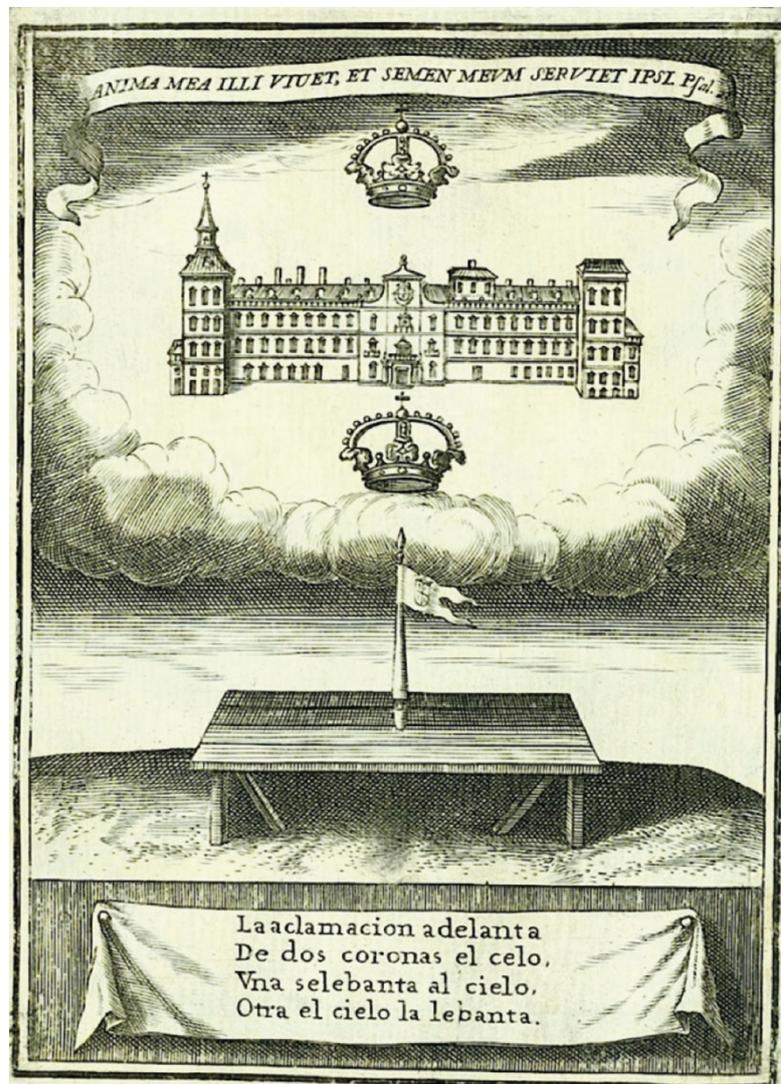


Fig. 2. *Anima mea illi vivet, et semen meum illi*, Jeroglífico de Felipe IV, *Descripción de las honras...*, 1666, © Biblioteca Universidad de Navarra

En este contexto se inscribe uno de los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid. Dice su mote: «Anima mea illi vivet et semen meum serviet ipsi. Psal 22»,⁷ y su *pictura* muestra un tablado sobre el que se levanta el Pendón Real con un escudo de armas cuartelado, por encima del cual se abre un espacio de nubes con la fachada principal del Alcázar de los Austrias entre dos coronas reales. El epigrama completa su sentido: «La aclamación adelanta / De dos coronas el celo, / Una se levanta al cielo, / Otra el cielo la levanta».⁸ (Fig. 2)

El mensaje remite a la ceremonia de levantamiento del Pendón y Estandarte Real de Castilla, mediante la cual se proclamaba públicamente al nuevo monarca.⁹ Se trata de una práctica de origen medieval que adquiere entidad con la Casa de Trastámara, pues en el acceso al trono de Juan II en 1406 su tío, el infante don Fernando, recorrió la ciudad de Toledo con el Pendón de Castilla reclamando la fidelidad de sus habitantes hacia su sobrino, enarbolándolo en la torre del homenaje.¹⁰ Así lo recordaba en 1764 el escribano del Consejo Real de Castilla, Antonio Martínez Salazar:

«Es muy antigua la costumbre observada en España de Proclamar, Jurar y hacer Pleyto omenage a los Príncipes Sucesores en la Monarquía, y levantar Pendones en la Corte, y demás Pueblos del Reyno, con estas palabras: Castilla: Castilla: Castilla por el Rey nuestro Señor etc. Cuya ceremonia tuvo principio quando sucedió en el Reyno el Señor Don Juan el Segundo, Hijo Primogénito del Señor Don Enrique Tercero, habiendo asistido los Reyes de Armas, cuyo oficio fue creado por Julio César, y lo perfeccionó Carlo Magno».¹¹

A juicio de José Manuel Nieto, «nos hallamos ante uno de los acontecimientos políticos en que lo legitimador y lo propagandístico se unen de una manera tan estrecha que resulta muy difícil establecer límites entre uno y otro».¹² A ello se suma una calculada escenografía, dado que para la ceremonia se levantaba un tablado de madera en un lugar bien visible de la ciudad en el que se congregaban las autoridades y el pueblo, procediéndose al alzamiento del Pendón Real al grito de «Castilla, Castilla, Castilla, por el Rey... nuestro señor».

7. «Anima autem mea illi vivet, et semen meum serviet ipsi», Sal 22 (21),30-31 (Su descendencia le servirá: hablará del Señor a la edad venidera», Sal 22 (21),31-32). Para las citas bíblicas me sirvo de la *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio* y de la *Biblia de Jerusalén* en su edición correspondiente a 2009 (Desclée de Brouwer). Obsérvese que hay una diferencia en la numeración de los versículos.

8. RODRÍGUEZ DE MONFORTE: *Descripción de las honras*.

9. ORSO: *Art and Death*, pp. 100-101 y 170.

10. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Nerea, Madrid, 1993, p. 29. Ver también CARMELO LISÓN TOLOSANA: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 159-161; y JAIME DE SALAZAR Y ACHA: *La Casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2021, pp. 74-75 y 181-188.

11. ANTONIO MARTÍNEZ SALAZAR: *Colección de Memorias, y Noticias del Gobierno General, y Político del Consejo*, Antonio Sanz, Madrid, 1764, p. 598.

12. NIETO SORIA: *Ceremonias de la realeza*, p. 33.

En el caso de la Villa y Corte de Madrid, para la ceremonia de proclamación se montaban tablados adornados con doseles, alfombras y tapices en cuatro espacios urbanos: la Plaza de Palacio frente a la fachada principal del Alcázar, la Plaza Mayor y las Plazas de las Descalzas Reales y de la Villa (el recorrido varía según las proclamaciones). Así aconteció en la proclamación de Felipe IV el 2 de mayo de 1621, siendo el Alférez mayor Miguel de Cárdenas el encargado de tremolar el Estandarte.¹³ Y también en la de Carlos II el 8 de octubre de 1665, cuando se congregaron los regidores en el Ayuntamiento y entregaron el Pendón al duque de Sanlúcar para que lo levantase en los lugares acostumbrados. Organizado el cortejo a caballo, discurrió por las calles de la ciudad hasta alcanzar la Plaza Mayor, donde estaba dispuesto un tablado de 30 x 20 pies (8,34 x 5,56 m en pies castellanos) sobre el que el duque de Sanlúcar alzó el Pendón Real. Se dirigió a continuación por las calles de Atocha y Mayor y Puerta de Guadalajara (en la que se colocó un retrato pictórico de Carlos II niño vestido de luto)¹⁴ hasta la Plaza de Palacio, «en cuya frente a justa distancia estaba formado un Teatro, por el modelo del de la Plaza Mayor», repitiéndose la misma ceremonia; «pero esta fue sin duda la mejor, porque la autorizó con su presencia nuestro Católico Rey Carlos Segundo, mirándola desde el balcón principal».¹⁵ Las relaciones del siglo XVII ponen de manifiesto el papel preponderante del Alcázar, convertido en el eje por excelencia de la ciudad cortesana y devocional al discurrir por él las principales procesiones urbanas.¹⁶

Esta es, en suma, la ceremonia que plasma simbólicamente el jeroglífico filipino, en el que el tablado, el Pendón Real y el Alcázar remiten a la aclamación de Carlos II en la Plaza de Palacio, magnificada sobre el resto de escenarios merced a la presencia regia. Sorprende la exactitud con que está representada la fachada principal del Alcázar, enmarcada por la Torre Dorada y por la Torre de la Reina en sus extremos suroeste y suroriental. Sigue con mínimas diferencias un grabado de Louis Meunier perteneciente a su serie *Vues*

13. *Verdadera relación, en la qual se da cuenta de como en la Corte se levantó el Estandarte Real de Castilla, por su Magestad el Rey Don Felipe Quarto*, Bartolomé Gómez de Pastrana, Sevilla, 1621. En esta ocasión, el recorrido del cortejo procesional partió de la Plaza de Palacio, avanzó hacia la Plaza de la Villa y la Plaza Mayor y culminó en la Plaza de las Descalzas, en la que «se hallaron su Real Majestad y sus Altezas en una ventana de celosía, por donde vieron la dicha ceremonia».

14. «En la Puerta de Guadalaxara, estaba debajo de un Majestuoso dosel, un retrato de su Magestad, vestido de luto, con tanto donaire, tanta gracia, y tanta vida, que aun no se la quitaba el silencio». *Aclamacion real y publica de la coronada Villa y Corte de Madrid, en cuyo nombre leuantó el Pendon de Castilla el Excelentísimo Señor Duque de San Lucar, y de Medina de las Torres... por su Augusto y Catolico rey Carlos II*, Francisco Nieto, Madrid, 1665, s.p. Se trataba de *Carlos II, niño* (h. 1665, Museo Nacional del Prado, P002534), cuyo anónimo autor sigue la huella velazqueña en la representación del pequeño rey, de cuerpo entero y apenas cuatro o cinco años de edad. DIANE H. BODART: «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italia du XVII^e siècle», en J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Centro de Estudios Europa Hispánica y Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, p. 91.

15. *Aclamacion real y publica*, s.p.

16. Como significa M^a José del Río a propósito de las procesiones religiosas: «Estas ceremonias, y muchas otras procesiones urbanas, muestran cómo el Madrid ceremonial del siglo XVII empezó a girar en torno a la residencia del rey, como si la ciudad estuviera imantada por él». M^a JOSÉ DEL RÍO BARREDO: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Marcial Pons, Madrid, 2000, p. 191.

d'Espagne, que mostraba el estado de la fachada al fallecimiento de Felipe IV, tras un largo proceso constructivo en el que intervino Juan Gómez de Mora entre otros maestros de obras.¹⁷

A los símbolos característicos de la ceremonia de proclamación regia se suman dos coronas: la inferior es la corona terrenal del dominio de Carlos II sobre la monarquía en su aclamación, en tanto que la superior es la corona celestial que simboliza el alma de Felipe IV elevada por Dios a la vida eterna. La garantía de la sucesión dinástica se completa así con el triunfo sobre la muerte del rey difunto, otro de los mensajes imprescindibles en la ceremonia de exequias.

AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: LIMA, FELIPE IV, 1666

Nos trasladamos hasta Lima para asistir a las honras fúnebres por el propio Felipe IV que acogió su Iglesia Metropolitana los días 16 y 17 de septiembre de 1666, justo al año del fallecimiento del monarca.¹⁸ Su relato corrió a cargo del fiscal de la Real Audiencia Diego de León Pinelo (Fig. 3). Adita Allo ha estudiado su programa iconográfico,¹⁹ al que aluden también Jennifer Solivan,²⁰ Pablo González Tornel²¹ y el volumen de la colección *La fiesta barroca* correspondiente a los Virreinos americanos.²²

17. ASCENSIÓN AGUERRI MARTÍNEZ y EDUARDO SALAS VÁZQUEZ: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, II. Estampas extranjeras. Grabado (ca. 1513-1820)*. Vol. Primero, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989, p. 188; EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ: «Louis Meunier. Fachada principal del Alcázar», en EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ (com.): *Vistas antiguas de Madrid. La Colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)*, Embajada de España en Italia, Roma, 1999, pp. 50-51.

18. DIEGO DE LEÓN PINELO: *Solemnidad fúnebre y Exequias a la muerte del Católico y Augustísimo Rey Nuestro Señor D. Felipe Quarto el grande que celebró en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima que hoy gobierna en vacante*, Juan de Quevedo, Lima, 1666. Ver también JOSEPH MUGABURU y FRANCISCO MUGABURU: *Diario de Lima (1640-1694). Crónica de la Época Colonial*, Imprenta y Librería Sanmartín y Cía, Lima, 1917, pp. 123-125.

19. M^a ADELAIDA ALLO MANERO: «Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica», *Cuadernos de investigación. Historia*, 7.1-2, 1981, pp. 73-96; M^a ADELAIDA ALLO MANERO: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993, pp. 622-627.

20. JENNIFER SOLIVAN ROBLES: «Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico», en CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN; MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Vol. 2, Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, pp. 115-129.

21. PABLO GONZÁLEZ TORNEL: «'Grande quien llora e inmortal quien muere'. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles», *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, 24, 2012, pp. 213-234.

22. VÍCTOR MÍNGUEZ; INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA; PABLO GONZÁLEZ TORNEL y JUAN CHIVA: *La fiesta barroca. Los Virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos*, Vol. Segundo, Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas, Castelló de la Plana y Las Palmas, 2012, pp. 75-76 y 347.



Fig. 3. Diego de León Pinelo, *Solemnidad fúnebre y Exequias...*, Lima, 1666²³

23. <https://archive.org/details/solemnidadfunebr00le/page/n5/mode/2up?view=theater>

Los 33 jeroglíficos ideados para la ocasión se colocaron, cuatro de ellos en el pedestal del túmulo, y los restantes en el pórtico de la catedral. Aunque no constituyen un programa unitario al ser elaborados por varios mentores,²⁴ una visión de conjunto permite comprobar cómo la iconografía fúnebre limeña se ajusta al mensaje característico de dolor, muerte, virtudes del rey difunto y sucesión dinástica, si bien con una singularidad: la introducción de elementos que constituyen señas de identidad propias del virreinato. Tal «peruanización iconográfica» (si se nos permite la expresión) queda patente en los jeroglíficos protagonizados por los cerros mineros de Huancavelica y Potosí, el reino del Perú personificado en un inca y la ciudad de Lima simbolizada en una lima hasta en dos ocasiones, una de ellas sostenida por un rey en sus manos.

A ello se suma la inspiración de seis jeroglíficos en los madrileños de Felipe IV, con distintos grados de relación.²⁵ Uno de ellos, de autor anónimo, resulta de particular interés, por cuanto introduce variantes respecto a su original con la intención de vincular el mensaje al lugar de celebración de las exequias, enlazando así con el carácter identitario antes mencionado. Dice la relación:

«Pintáronse sobre un sitial dos coronas, y mucho pueblo de gente con estandarte de gala en un tablado, como prevenido para la aclamación del Rey Don Carlos II N. S. Y abajo esta cuarteta. La aclamación adelanta / destas coronas el buelo, / una se levanta al Cielo, / y otra el Cielo la levanta».²⁶

Pese a la ausencia de mote, la semejanza de la *pictura* y del epigrama revela su inspiración en el jeroglífico madrileño, si bien con ciertos matices encaminados a mostrar la ceremonia de aclamación por el nuevo monarca tal y como se celebraba en Lima. Para dicha celebración se montaba un escenario en la Plaza Mayor, frente al Palacio Virreinal, cuyas proporciones y ornato daban testimonio de la majestad del rey. La entrada del Alférez real portando el Estandarte Real con los escudos de la monarquía y de la ciudad iniciaba el acto culminante,²⁷ que en el caso de Carlos II tuvo lugar el 17 de octubre de 1666, justo un mes después de los funerales por Felipe IV.²⁸

24. Cinco corresponden al Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, otros cinco al mercedario Luis Galindo de San Ramón, cuatro al capellán real José Ternero, dos al capellán real Juan Ramón, otros dos a José Antonio Dávila, uno al Convento Grande de Predicadores, otro al presbítero Juan de Villegas y los trece restantes silencian su autor.

25. Así por ejemplo, dos jeroglíficos limeños se muestran cercanos a los madrileños «Qui certaverit coronabitur» y «Iustitia vero liberavit a morte». Otro sin mote copia literalmente el epigrama de «Vitam aeternam possideo». Y un cuarto encuentra su punto de partida en «Orietur in tenebris lux», del que toma una parte de la *pictura* pero cambia su significado final.

26. LEÓN PINELO: *Solemnidad fúnebre...*, f. 97v.

27. ALEJANDRA OSORIO: «El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete», *Documento del Trabajo del Instituto de Estudios Peruanos*, 140, 2004, pp. 5-49.

28. VÍCTOR MÍNGUEZ: «La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo», en FERNANDO CHECA CREMADES (ed.): *El arte de las naciones. El Barroco como arte global*, Museo Internacional del Barroco y Ediciones El Viso, México y Madrid,

En esta retroalimentación de mensajes en el marco del ceremonial regio comprobamos, de entrada, una diferencia notable entre la Corte y el Virreinato, pues si bien en Madrid la proclamación de Carlos II antecedió a las exequias de Felipe IV, en Lima ocurre justamente al revés: primero se celebran las exequias y con posterioridad la proclamación del nuevo monarca. Es decir, en la ciudad virreinal el jeroglífico fúnebre funciona como anuncio de la proclamación que vendrá, no como recuerdo que valida y refrenda la proclamación ya consumada. Desde este punto de vista, la expresión: «La aclamación adelanta», común a ambos epigramas, adquiere pleno significado en el ceremonial madrileño, dado que es previa al funeral, no así en el limeño.

Para la proclamación virreinal se levantó en medio de la Plaza Mayor un «suntuoso teatro» de dos cuerpos sobre un basamento cuadrado de 62 pies de lado (18,3 m.), en el que el «rey distante»²⁹ Carlos II se hizo presente en un retrato pictórico en el primer cuerpo y en una escultura de bulto en el segundo.³⁰ Fue el Alférez real José Ventura de Zúñiga el encargado de recoger en el Ayuntamiento el Estandarte Real y llevarlo hasta el escenario; allí lo entregó a Bernardo de Iturrizarra, Oidor más antiguo y Presidente, Gobernador y Capitán General por muerte del virrey conde de Santisteban, quien pronunció la fórmula de aclamación del nuevo rey entre las salvas de mosquetería y artillería y los vítores de la multitud. A continuación, devolvió el Estandarte al Alférez y este lo colocó en medio del teatro para continuar recibiendo las aclamaciones del público antes de trasladarlo a las Casas del Cabildo, donde permaneció durante los ocho días siguientes.³¹

Atendiendo al relato, el jeroglífico limeño debe interpretarse en clave sucesoria al plasmar la ceremonia de proclamación de Carlos II mediante el levantamiento del Estandarte Real, pero ajustándose a las características propias del lugar de celebración. Se entiende por tanto la desaparición del Alcázar y la presencia del gentío que ovaciona el Estandarte en el tablado, pues el numeroso público fue uno de los aspectos más notables de la ceremonia, subrayado en varias ocasiones en el festejo.³² En definitiva, el ritual festi-

2016, pp. 287-295; VÍCTOR MÍNGUEZ: «La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II. El esplendor del barroco efímero», *Ars & Renovatio*, 7, 2019, pp. 434-435.

29. Sobre el concepto del «rey distante» en los virreinos americanos, véase VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I y Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, 1995.

30. MÍNGUEZ; RODRÍGUEZ MOYA; GONZÁLEZ TORNEL Y CHIVA: *La fiesta barroca*, pp. 76-77 y 348; VÍCTOR MÍNGUEZ: «Los dos cuerpos de Carlos II», *Libros de la Corte*, Extra 4, 2016, pp. 68-91.

31. DIEGO DE LEÓN PINELO: *Aclamacion y Pendones que levanto la muy Noble y Coronada Ciudad de los Reyes, por el Catolico y Augustissimo Rey D. Carlos II de este nombre N. S. con festiva solemnidad el día 17 de octubre, año de 1666*, Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate, Lima, 1666; MUGABURU Y MUGABURU: *Diario de Lima*, pp. 126-128.

32. Sirvan, a modo de ejemplo: «Quedó satisfecha la expectación de la gente, que desde las seis de la mañana apenas cabía en las cuatro calles de la plaza, terrados y huecos»; y «Días fueron los más célebres, y de mayor concurso de gente, y aplausos, que esta Ciudad ha visto». LEÓN PINELO: *Aclamacion y Pendones*, ff. 25v y 43r.

vo no pierde su significado, pero se acomoda a las circunstancias específicas del virreinato, al igual que sucedió en otros territorios americanos. Como refiere A. Sánchez Mora a propósito de las proclamaciones reales en el reino de Guatemala: «Las regiones periféricas de la América española compartían el mismo espectro de diversiones de los grandes centros urbanos virreinales y peninsulares, pero les imprimían ciertas características diferenciales».³³

Una última consideración acerca del Estandarte Real presente en el jeroglífico virreinal. Se trata de un poderoso símbolo visual que actúa como nexo entre las ceremonias de exequias y de proclamación. Y es que el Estandarte que ondeó en la Plaza Mayor de Lima para proclamar a Carlos II era el mismo que había formado parte un mes antes de la decoración fúnebre de las exequias de Felipe IV. Conforme a la descripción del túmulo levantado en la catedral, el primer cuerpo alojaba una urna sobre la que «se colocó la Regia tumba, vestida de brocado anteado, y encima dos almohadas de la propia tela, con la Corona Real, Cetro y Estandarte de Armas Reales, primorosamente bordadas».³⁴ El grabado de P. A. Delhom con la máquina funeraria ideada y construida por Asensio de Salas da testimonio de la presencia del Estandarte enhiesto junto a la tumba real (Fig. 4), conectando la muerte del rey difunto y la aclamación del nuevo rey.

CAMBIO DE REY Y DE DINASTÍA: ALCALÁ DE HENARES, FELIPE V, 1746

Avanzamos hasta las décadas centrales del siglo XVIII, con el consiguiente cambio dinástico en el trono español que apenas supuso mudanzas en el protocolo de las honras fúnebres.³⁵ En un calculado equilibrio entre ruptura y continuidad, «hubo que hilar muy fino para liquidar la línea austríaca y, a la vez, vincular la continuidad de la monarquía a Felipe V de Borbón», aseveran A. Bernat y J. T. Cull.³⁶

33. ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA: «El fasto de la continuidad dinástica en el antiguo Reino de Guatemala. Las proclamaciones y juras de Fernando VI a Carlos IV», *Bibliographica americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, 14, 2018, p. 70.

34. LEÓN PINELO: *Solemnidad fúnebre...*, f. 8r.

35. «El cambio de dinastía, con la llegada del primer monarca de la Casa de Borbón, Felipe V, no supuso una interrupción, ni siquiera un cambio, en las reales exequias españolas». GÁLLEGO: «Aspectos emblemáticos», p. 122.

36. ANTONIO BERNAT VISTARINI y JOHN T. CULL: «Imágenes y textos en la muerte de María Luisa de Orleans. Los emblemas de las *Noticias historiales* (1690) de Juan de Vera Tassis», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 17, 2014, 21 pp. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/23103>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.23103> Consultado el 17 de mayo de 2024.

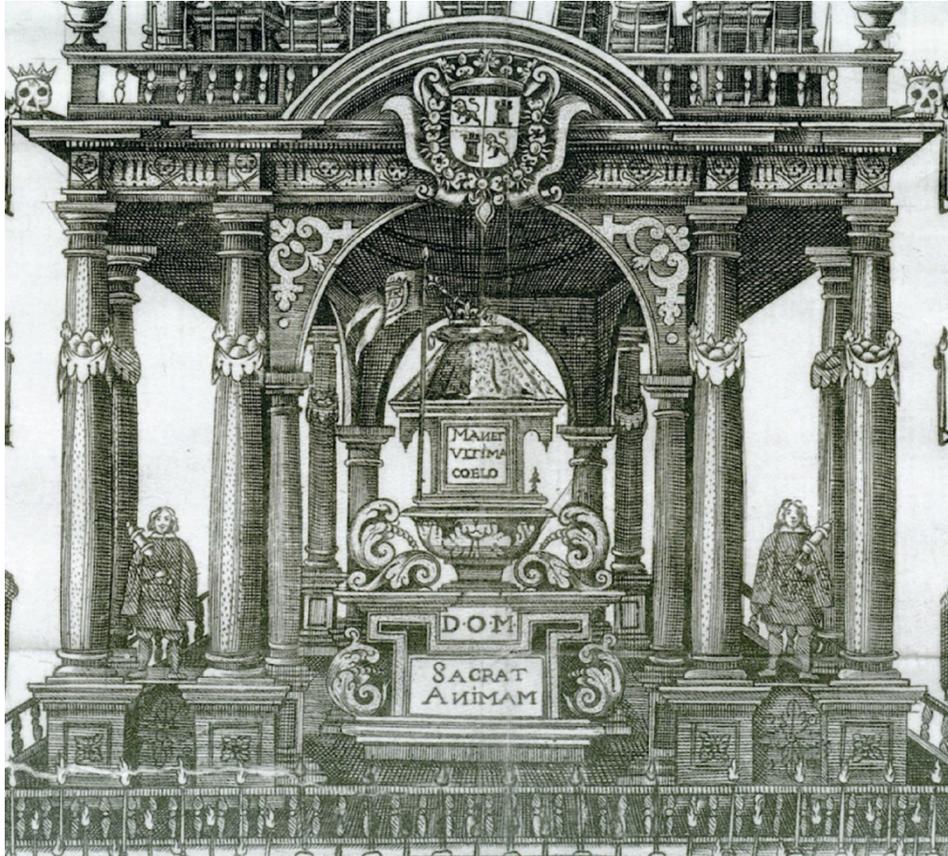


Fig. 4. P. A. Delhom. *Grabado del catafalco de Felipe IV*, detalle, Lima, 1666, *La fiesta barroca. Los Virreinos americanos (1560-1808)*, p. 347

Los días 5 y 6 de diciembre de 1746, la Real Capilla de San Diego del convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares acogió las exequias que el Real Colegio de San Felipe y Santiago de su Universidad consagró a la memoria de Felipe V.³⁷ (Fig. 5) El escenario fue escogido, además de por «su capacidad y bella arquitectura», por la devoción que profesaron Felipe V e Isabel de Farnesio hacia san Diego, como demuestra la acción de gracias por la curación de la infanta María Teresa de Borbón en 1739.³⁸

37. *Lúgubres obsequiosos lamentos, íntimos profundos suspiros, compendio de los ayes, que en aras de la más filial amorosa gratitud consagró el fino reconocimiento del Real Colegio de la Universidad de Alcalá, a la dulce inmortal memoria de su difunto Patrono, nuestro Rey, y Señor, Don Phelipe Quinto*, Madrid: Antonio Martín, 1747.

38. *Oración Real Panegyrica (...) por la recuperada salud de nuestra Serenísima Infanta Doña María Teresa de Borbón, debida al contacto de la Mano del Portentoso San Diego*, Manuel Fernández, Madrid, 1739. Así lo recordaba Jerónimo Alemany en la oración panegírica pronunciada en Palma de Mallorca el

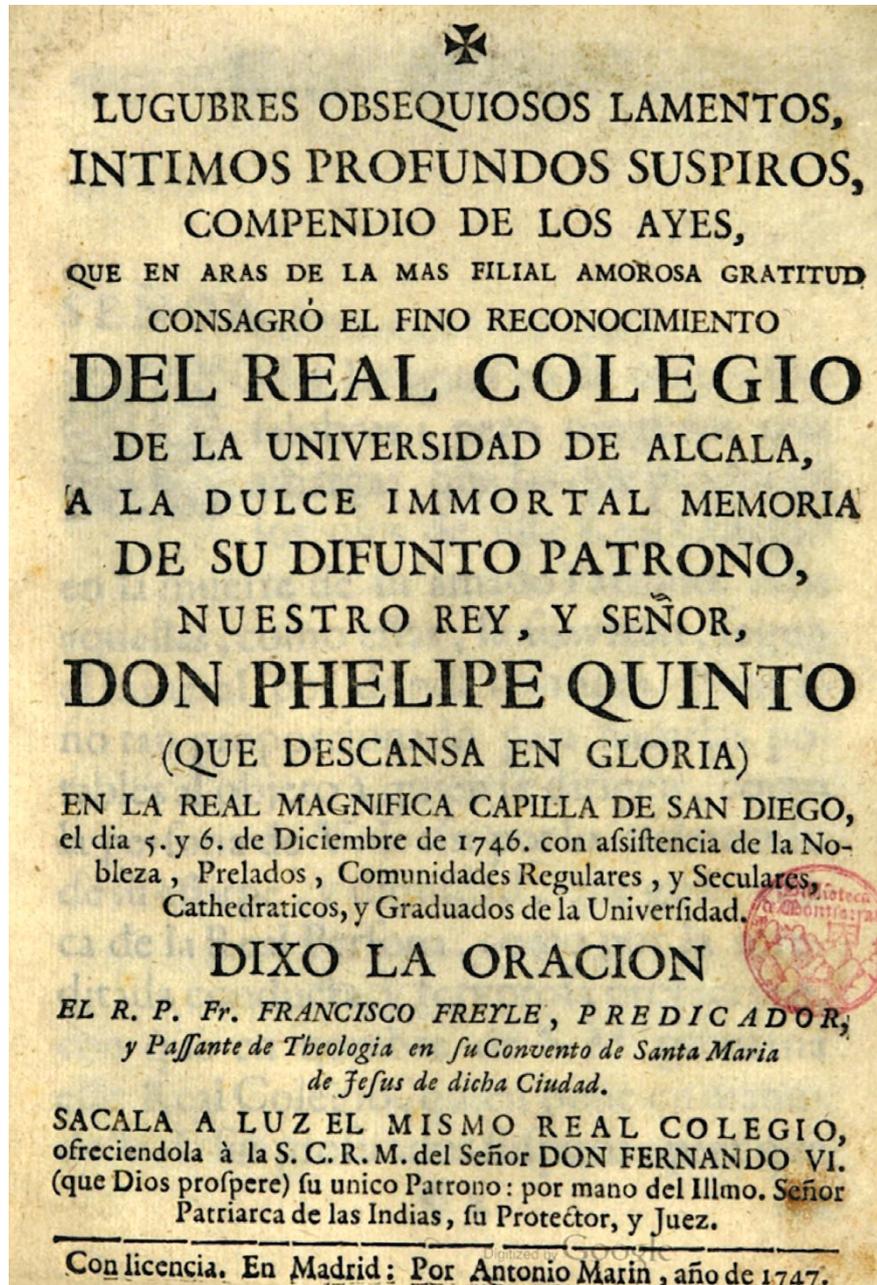


Fig. 5. *Lúgubres obsequiosos lamentos...* Madrid, 1747, Google Books

30 de octubre de 1746 en las honras por Felipe V: «De san Diego de Alcalá fue muy devoto, y habiendo la Reyna Doña Teresa adolecido gravemente, pidió las reliquias del santo, y por su intercesión, con los devotos cultos y fiestas que ordenó el rey, mejoró su Majestad luego». *Lamento fúnebre en las reales honras, por el Rey Nuestro Señor, D. Felipe Quinto*, En Casa de la Viuda Frau Impresora de la Real Audiencia, Mallorca, 1747, p. 88.

En el atrio de la capilla se dispusieron «diez jeroglíficos que denotaban las Virtudes de nuestro Monarca, y lo caduco de las felicidades mundanas».³⁹ Desconocemos el autor de la decena de jeroglíficos (en realidad fueron once) que conformaban un programa unitario. Puede sorprender (o quizás no tanto, si consideramos que la «alargada sombra» de los jeroglíficos de Felipe IV en las exequias reales hispanas se extendió hasta bien entrado el siglo XIX) que siete de las once composiciones elaboradas para el difunto monarca estuviesen inspiradas en los jeroglíficos de la Encarnación. Cinco respetaban su mote y *pictura* y tan solo introducían mínimas variantes en el epigrama que no alteraban el mensaje original.⁴⁰

En cuanto a los dos restantes, el jeroglífico VI repetía el que llevaba por mote «Spiritus Domini rapuit Philippum»⁴¹ perfectamente válido para la ocasión, pero incorporaba un dístico latino que concretaba el destinatario del programa iconográfico, marcando por tanto la diferencia dinástica con el original: «Hoc dum Borbonius perrexit ab Orbe Philippus, Mors rapit hunc; Morti surripit ipse Deus» (Cuando Felipe de Borbón partió del mundo, la muerte lo alcanzó; pero el mismo Dios lo arrebató a la muerte).

Por su parte, el jeroglífico VII remitía a la ceremonia de proclamación del nuevo monarca:

«En el medio de la parte inferior había un Tablado cuadrangular, en que estaba puesto el Pendón de la Aclamación de los Reyes de Castilla; una Corona en el aire, y sobre ella el Palacio del Buen Retiro: en la parte superior otra Corona, y cercados de nubes estos tres signos. Se leía en lo más elevado este lema: *Anima mia illi vivet, et semen meum illi serviet. Psal. 2.* Y porque el objeto de una Aclamación es la Corona, que pasó a mejor Reyno, y también la que se pone en el nuevo Rey, se explicó con un Tetrástico Latino, y Quarteta Castellana: *Quando novo Regi aclamatur jure, Coronas / Binas proponit zelus in ore sibi, / Una quidem pennis surgens super Ethera migrat, / Atque aliam Coeli nunc in honore levat. / Cuando a un Rey aclama el zelo, / Dos Coronas se propone: / Una en el Cielo se esconde; / Y otra aspira para el Cielo*».⁴²

El jeroglífico alcaláino muestra una relación directa con el madrileño de Felipe IV y mantiene el significado de la sucesión dinástica mediante el levantamiento del Pendón para proclamar al nuevo rey, en este caso Fernando VI. No debe extrañar si tenemos en cuenta que el ceremonial de proclamación regia apenas varió con el cambio de Austrias a Borbones, pues, con

39. *Lúgubres obsequiosos lamentos...*, s.p.

40. Se trata de los jeroglíficos con los motes: «Sol occidit, et oritur»; «Optimam partem elegit»; «Et suscitabo ei germen iustum et regnabit rex»; «Cor Regis in manu Domini»; y «Retro rediit Sol, et addidit Regi viam».

41. «El espíritu del Señor arrebató a Felipe» (Hch 8,39).

42. *Lúgubres obsequiosos lamentos...*, s.p.

independencia de la dinastía, se trataba de un ritual ligado a la monarquía hispana. Así había ocurrido en las proclamaciones de Felipe V el 24 de noviembre de 1700⁴³ y de Luis I el 9 de febrero de 1724.⁴⁴

Resulta coherente, por tanto, la presencia simbólica de la proclamación mediante el Pendón Real en el jeroglífico de Felipe V. Sin embargo, no pasa desapercibido el cambio de escenario operado con respecto al de Felipe IV, pues allí donde antes estaba el Alcázar, ahora se encuentra el Palacio del Buen Retiro. Tal modificación obedece al hecho de que, tras el incendio del primero en 1734, tan íntimamente ligado a los Austrias, fue el Buen Retiro el que asumió las funciones de representatividad en las ceremonias de proclamación.

Así puede comprobarse en la proclamación de Fernando VI celebrada en Madrid en agosto de 1746.⁴⁵ Cumplido el mes de la muerte de Felipe V, se destinaron los días 10, 11 y 12 de agosto a las fiestas de proclamación del nuevo rey.⁴⁶ El primero de ellos se congregó en la Casa del Ayuntamiento una numerosa comitiva que acompañó el Pendón Real por las calles Mayor y Alcalá, ricamente engalanadas, hasta llegar al «Palacio del Buen Retiro, donde en una de sus Plazas, presentes sus Magestades, y el concurso más innumerable, se executaron las acostumbradas Ceremonias de la Proclamación».⁴⁷ El Alférez mayor, conde de Altamira, tremoló el Pendón y pronunció las cláusulas de proclamación en medio de los vítores del pueblo. Así lo describe la relación festiva: «En el Buen Retiro sobre un Tablado de tres escaleras se hizo la Proclamación en presencia de sus Majestades, donde después de enarbolado el Estandarte las tres veces se tiró mucha Moneda nueva de Oro y Plata».⁴⁸ Posteriormente la comitiva se dirigió a la Plaza Mayor, donde se formó un tablado frente a la Casa de la Panadería en el que se

43. *Aclamación del Rey Nuestro Señor D. Felipe V (que Dios guarde) en la Imperial, y Coronada Villa de Madrid, Miércoles a 24 de noviembre de 1700*, Antonio Bizarrón, Madrid, 1700; *Gaceta de Madrid, del Martes 30 de noviembre de 1700*, 48, s.p.; MARGARITA TORRIONE (ed.): *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Editions Thématicques du C.R.I.C. & Editions Ophrys, Toulouse y París, 1998, p. 27. En la proclamación de Felipe V, la comitiva discurrió por las plazas Mayor, de Palacio, Descalzas y de la Villa, repitiéndose en todas ellas la ceremonia de levantamiento del Estandarte Real.

44. *Gaceta de Madrid, del Martes 15 de Febrero de 1724*, 7, pp. 19-20; TORRIONE (ed.): *Crónica festiva*, pp. 120-121. En esta ocasión, la ceremonia dio comienzo en la Plaza de Palacio, «hallándose sus Majestades en el Balcón principal, y los señores Infantes en el inmediato», y continuó por las plazas de Descalzas Reales, Mayor y de la Villa, donde «se puso el Pendón en uno de los Balcones de la Casa de Ayuntamiento, debajo de un Dosel, en que había un Retrato de su Majestad».

45. *Mercurio Histórico, y Político... que pertenece al mes de agosto de 1746*, T. XIX, Imprenta del Mercurio, Madrid, 1746, pp. 97-99; *Gaceta de Madrid del Martes 16 de agosto de 1746*, 33, p. 263; TORRIONE (ed.): *Crónica festiva*, pp. 233-234.

46. JOSEPH FRANCÉS DEL CASTILLO Y BERENGUER: *Noticia individual de la Proclamación que se executó en esta Imperial Carpentana Villa el día diez de agosto, y de las fiestas celebradas con el motivo de la elevación al trono del señor D. Fernando el VI*, Imprenta de la Calle el Arenal, Madrid, 1746.

47. *Gaceta de Madrid del Martes 16 de agosto de 1746*, 33, p. 263; *Mercurio Histórico, y Político... que pertenece al mes de agosto de 1746*, T. XIX, Imprenta del Mercurio, Madrid, 1746, pp. 97-99.

48. FRANCÉS DEL CASTILLO Y BERENGUER: *Noticia individual de la Proclamación*, pp. 11-12.

repitió la misma ceremonia que en el Buen Retiro, al igual que en las Plazas de las Descalzas Reales y de la Villa.

Es decir, se mantienen los otros tres espacios característicos de la proclamación de los Austrias y cambia la Plaza del Alcázar por la del Buen Retiro, con la consiguiente variación en el recorrido urbano que ahora discurre por la calle de Alcalá. Comprobamos además que, si bien hasta ahora el orden de las plazas podía variar, con Fernando VI y Carlos III se repetirá la secuencia Buen Retiro-Mayor-Descalzas Reales-Villa, con el primer acto de proclamación en la primera de ellas y con la presencia de las personas reales asomadas a los balcones principales del palacio.

El cambio de escenario de la Plaza del Alcázar por la del Buen Retiro quedaba recogido en las *Décimas que declaran lo más especial de la función*: «Con común aceptación / al Buen Retiro llegaron / y en un Tablado lograron / hacer la Proclamación».⁴⁹ También José Enrique de Figueroa reparaba en la novedad en las octavas compuestas con motivo de la proclamación real: «Aunque es Sexto Fernando, es el Primero, / Que será Coronado en un Retiro; / Pero jamás Madrid con alegría / Miró más claro tan dichoso día».⁵⁰ Incluso trascendió a otras relaciones de la proclamación fernandina como la de Santander, donde su autor Juan Antonio de Jove interpreta en clave bíblica las especiales circunstancias de la aclamación que auguran un próspero reinado bajo el nuevo monarca:

«Hablando con Dios el Profeta Isaías, exclamaba diciendo: *Emite agnum, Domine, Dominatoren terrae, de pretra deserti*.⁵¹ Alegraos Profeta Santo, que por esas señas, ya está acá (...) ¿De dónde ha de salir ese Príncipe coronado, para tan glorioso efecto? Del Palacio de un Retiro: *De Petra deserti*. No tengo noticia, señores, que otro Rey haya sido proclamado en el Palacio del BUEN-RETIRO, sino el presente».⁵²

Queda plenamente justificada, por tanto, la presencia del Palacio del Buen Retiro como escenario principal de la proclamación regia en el jeroglífico de Alcalá. El Buen Retiro mantendrá su protagonismo en la ceremonia de proclamación de Carlos III en Madrid el 11 de septiembre de 1759, cuando el tablado se levantó «en la plaza del Juego de pelota».⁵³ Sin embargo, en la pro-

49. FRANCÉS DEL CASTILLO Y BERENGUER: *Noticia individual de la Proclamación*, p. 21.

50. JOSEPH ENRIQUE DE FIGUEROA: *Octavas a la gloriosa, universalmente aplaudida; Exaltación al Trono en la Corona de la siempre invencible leal España, por nuestro Augusto, Catholico amado D. Fernando el Sexto*, Casa de Juan Pérez, Madrid, 1746, s.p.

51. «Enviad corderos al señor del país, desde la Roca del Desierto» (Is 16,1).

52. JUAN ANTONIO DE JOVE Y MUÑIZ: *Declamación Evangélica, y Proclamación Sagrada, que en el día, en que fue aclamado nuestro Catholico Monarca el Señor Don Fernando el VI. En la muy Noble, y siempre Leal Villa de Santander*, Imprenta de Phelipe Millán, Madrid, 1747, p. 28.

53. *Mercurio Histórico y Político... perteneciente al mes de Septiembre de 1759. T. CLXI*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1759, pp. 95-97. Recogen también la proclamación de Carlos III en el

clamación de Carlos IV el 17 de enero de 1789 ya no se alude al Buen Retiro sino al «Palacio» que identificamos con el Palacio Real, manteniéndose sin cambios los otros escenarios tradicionales en los que se repitieron los actos de la proclamación.⁵⁴

RECUPERANDO LA IMAGEN: PAMPLONA, FELIPE V, 1746

Pongamos el foco por último en las honras fúnebres de Felipe V organizadas por el Regimiento de Pamplona, que acogió su catedral los días 8 y 9 de agosto de 1746. Con tal fin, los maestros carpinteros José Antonio de Huici y José de Etayo levantaron un catafalco en el tramo central del crucero al que estaban destinados los 37 jeroglíficos que elaboró el pintor vecino de Pamplona Juan Lacalle.

Desconocemos la identidad del mentor de los jeroglíficos pamploneses, dado que las cuentas municipales tan solo refieren el pago de 79 reales «que ha importado el regalo hecho a la persona que dispuso los jeroglíficos que se pusieron en el capelardente».⁵⁵ Pero de lo que no cabe duda es de que contaba en su biblioteca particular (o conventual, en caso de tratarse de un religioso) con un ejemplar de la *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Felipe quarto*. Así queda de manifiesto en los 22 jeroglíficos conservados, testimonio elocuente de su inspiración en los madrileños.⁵⁶

Palacio del Buen Retiro JOSÉ FERNÁNDEZ DE BUSTAMANTE: *Aclamación de nuestro Cathólico Monarcha Don Carlos III (que Dios guarde) Rey de España, hecho por la Ínclita Villa de Madrid*, Imprenta de Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1759; ALONSO ANTONIO CUADRADO DE ANDUGA: *Drama Loable, y Aclamación Solemne, que en obsequio a la de Nuestro Catholico Monarca Don Carlos III (que Dios guarde) en el día 11 de septiembre de 1759 dispuso...*, Imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid, 1759; y MARTÍNEZ SALAZAR: *Colección de Memorias*, pp. 602-604. Una visión de conjunto de los festejos del reinado carolino en CARLOS SAMBRICIO: «Fiesta en Madrid durante el reinado de Carlos III», en CARLOS SAMBRICIO (coord.): *Carlos III, alcalde de Madrid, 1788-1988*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988, pp. 575-628.

54. *Gazeta de Madrid del Martes 20 de enero de 1789*, 6, pp. 54-56. Sobre la Proclamación de Carlos IV, véase M^a VICTORIA SOTO CABA: «Fiesta y ciudad en las noticias sobre la proclamación de Carlos IV», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 3, 1990, pp. 259-272.

55. Archivo Municipal de Pamplona. *Libranzas*. Año 1746.

56. El conjunto pamplonés ha sido estudiado por JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ: «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V», en RAFAEL ZAFRA y JOSÉ JAVIER AZANZA (eds.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2000, pp. 33-56; JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ y JOSÉ LUIS MOLINS MUGUETA: *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 2005. Recoge también las series de jeroglíficos fúnebres pamploneses el correspondiente volumen de la colección Triunfos Barrocos. VÍCTOR MÍNGUEZ; INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA; EVA CALVO; GAETANO GIANNOTTA y JUAN CHIVA: *La fiesta barroca. La Corona de Castilla y el Reino de Navarra (1516-1808). La Corona de Castilla y el Reino de Navarra (1516-1808)*. Triunfos barrocos, Vol. Octavo, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2024, pp. 151-167.

Buena parte de los jeroglíficos pamploneses apenas sufrió variación con respecto a sus originales, en un claro ejemplo de la pervivencia del mensaje fúnebre. Otros, sin embargo, fueron modificados al referir circunstancias específicas del «Rey Planeta» que no podían aplicarse al «Animoso», caso de sus fechas de nacimiento y muerte o de su fallecimiento a la edad de 60 años recogidas en los epigramas que fue necesario eliminar, al igual que las alusiones a la regencia de la reina viuda Mariana de Austria mediante la metáfora lunar,⁵⁷ por no darse el caso. También hubo que suprimir las menciones a dos cultos favorecidos por Felipe IV: el del Santísimo Sacramento, que se concretó en la imposición de prácticas religiosas como las Cuarenta Horas en la Capilla Real del Alcázar, y el mariano, en especial a la Inmaculada Concepción y al Patrocinio de María, tan es así que la advocación de María como patrona de los reinos y protectora de las armas de España fue aprobada por Alejandro VII mediante breve fechado el 28 de julio de 1656. Como significan V. Mínguez e I. Rodríguez Moya: «la *Pietas Austriaca*, como se llamó a la devoción cristiana de la Casa de Austria, se apoyaba fundamentalmente en la defensa de dos misterios católicos, la eucaristía (*pietas eucharistica*) y la Inmaculada (*pietas mariana*), y se convirtió en el principal signo de identidad de la familia, con un enorme impacto y trascendencia en los rituales dinásticos».⁵⁸ Eran, en consecuencia, dos rasgos difícilmente traspasables a la *Pietas Borbonica*⁵⁹, pese a que Felipe V, consciente de que la tradición simbólica era fundamental en términos de continuidad monárquica, se esforzó en mantener algunas constantes como la devoción a la Eucaristía.

Pero fijemos nuestro interés en el jeroglífico que repite el mote bíblico «Anima mea illi vivet et semen meum serviet ipsi», y muestra un tablado cubierto de seda verde con una corona rematada en un pendón rojo, por encima del cual vuela una corona alada. Reza su epigrama: «Quando a reinar en el cielo / veloz vuela una corona; la Real bandera pregona / que otra nos queda en el suelo».⁶⁰ (Fig. 6)

57. VÍCTOR MÍNGUEZ: «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars. Espai i història*, 16, 1993, pp. 29-46; MÍNGUEZ: *Los reyes solares*, pp. 167-187.

58. VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «Un planeta católico. Los Habsburgo y las devociones», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (dirs.): *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Ediciones Trea, Gijón, 2018, p. 11.

59. PAOLO COZZO: «Pietas 'austriaca' y pietas 'borbónica'. La devoción como idioma común de las cortes de Francia y España entre los siglos XVI-XVII», en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN; JUAN ANTONIO SÁNCHEZ BELÉN y MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ (coords.): *Del enfrentamiento a la amistad: influencias entre las monarquías de Francia y España en los siglos XVII y XVIII*, Polifemo, Madrid, 2019, pp. 555-575.

60. AZANZA LÓPEZ: «Los jeroglíficos de Felipe IV», pp. 47-48; AZANZA y MOLINS: *Exequias reales del Regimiento pamplonés*, pp. 172-173.



Fig. 6. *Anima mea illi vivet, et semen meum illi*, Jeroglífico de Felipe V, Pamplona, 1746, Archivo Municipal de Pamplona

El paralelismo con el jeroglífico madrileño resulta evidente. Su *pictura* mantiene el tablado y el Pendón Real con una corona dispuesta entre ambos, en tanto que la corona alada superior enfatiza el sentido ascensional del epi-

grama. Desaparece el Alcázar, cuya ausencia nos lleva a esgrimir nuevamente las razones dinásticas y del incendio de 1734. Pero a diferencia de Alcalá no se sustituye por el Palacio del Buen Retiro, tanto por resultar ajeno a la capital navarra como por el afán simplificador de los jeroglíficos pamploneses.

Un último apunte sobre el jeroglífico navarro. Más allá de su inspiración madrileña, los ciudadanos pamploneses se encontraban familiarizados con los símbolos de la ceremonia de proclamación por el nuevo monarca, que no difería de la de otros territorios de la monarquía. Como significa Alfredo Floristán: «Después de la conquista, los reyes de Navarra fueron proclamados de un modo semejante a como se practicaba en Castilla, sin que, al parecer, se introdujeran cambios notables con el paso del tiempo».⁶¹

La aclamación del nuevo monarca contaba con sendos actos organizados por la Diputación del Reino y por el Regimiento de Pamplona.⁶² En el caso de Fernando VI, el levantamiento del Pendón tuvo lugar el 21 y 22 de agosto de 1746, quince días después de los funerales por Felipe V.⁶³ El «peculiar» relato del Padre Isla encargado por la Diputación⁶⁴ detalla los escenarios de la celebración, desde la Sala Preciosa de la catedral hasta la Plazuela de Palacio y «las calles y sitios más públicos de la Ciudad», así como el protagonismo del Estandarte Real que tremoló Juan Agustín de Sarasa, diputado a Cortes por el brazo de los caballeros, al grito de «Real, Real, Navarra, por el Rey Don Fernando Segundo de Navarra y Sexto de Castilla, que Dios guarde muchos años».⁶⁵ Y, en su descripción del Estandarte, incluye un valioso matiz cromático que permite conectar las ceremonias de exequias y aclamación: «Era este Pendón de tafetán carmesí, y aunque hubiera sido de otro color, le hubiera mudado al entrar en aquella Sala, porque hasta sus mismas paredes se le hubieran encendido».⁶⁶

En efecto, el color del Pendón empleado en las ceremonias de proclamación real era rojo o carmesí ya desde la proclamación de Felipe II en 1556, acto para el que se confeccionó una «bandera colorada, sembrada en ella cadenas y una corona doradas» que, en sus elementos esenciales (color rojo,

61. ALFREDO FLORISTÁN ÍMIZCOZ: «El uso político de una imagen: el levantamiento sobre el pavés de los reyes de Navarra (1686 y 1815)», *Príncipe de Viana*, 243, 2008, p. 101.

62. ALEJANDRO ARANDA RUIZ: *Pamplona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 2020, pp. 336-347.

63. M^a ROSA AYERBE IRÍBAR (ed.): *El ceremonial del Consejo del Reino de Navarra*, Fundación para el Estudio del Derecho Histórico y Autonómico de Vasconia, Donostia-San Sebastián, 2018, p. 537.

64. Véase al respecto MIGUEL ZUGASTI (ed.): *José Francisco de Isla. Día grande de Navarra*, Ediciones y Libros, Pamplona, 2003.

65. JOSÉ FRANCISCO DE ISLA: *Triunfo del Amor, y de la Lealtad. Día Grande de Navarra, en la festiva, pronta, gloriosa Aclamación del Serenísimo Catholico Rey Don Fernando II de Navarra, y VI de Castilla, executada en la Real Imperial Corte de Pamplona, Cabeza del Reino de Navarra, por su Ilustrísima Diputación, en el día 21 de Agosto de 1746*, segunda reimpresión, Madrid, 1746.

66. ISLA: *Triunfo del Amor*, pp. 52-53.

cadena y corona), constituye el origen de la bandera actual de Navarra.⁶⁷ No cabe duda por tanto de que el Pendón que los pamploneses vieron tremolar en las calles y plazas de la ciudad en agosto de 1746 por el nuevo rey fue el mismo que habían visto dos semanas antes en el jeroglífico por el rey difunto, ambos de color carmesí. El refuerzo en clave dinástica entre ambas ceremonias es innegable, y actúan en consecuencia como vehículos de transmisión de un mismo mensaje.

CONCLUSIONES

«Entre la fidelidad y la mudanza», refiere J. Varela a propósito de los cambios que, sin alterar el conjunto, modificaron gradualmente el ritual funerario de la monarquía hispana desde mediados del siglo XVIII.⁶⁸ También sus programas iconográficos fluctuaron entre la pervivencia y la transformación, para adaptarse a las circunstancias requeridas en cada caso.

En este sutil equilibrio adquiere particular entidad la *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Felipe quarto*, cuyos grabados inspiraron a intelectuales y artistas durante más de siglo y medio, traspasando fronteras cronológicas, geográficas, dinásticas, culturales y de género. Tal ejercicio de supervivencia -que no de inmovilismo- pone de manifiesto la validez universal que adquieren las ideas que configuran la exaltación del monarca en sus exequias, pero requiere a su vez de matices, pues si bien algunos jeroglíficos inspirados en los filipinos copian literalmente el original, otros necesitaron reajustes para adaptarse a las nuevas circunstancias de su encargo y ejecución. Buen ejemplo de esto último es un jeroglífico de Felipe IV que compendia en sí mismo dos ceremonias íntimamente unidas y de profunda significación en el ceremonial regio hispano: las honras fúnebres por el monarca difunto y la proclamación del nuevo rey. No faltan en él los elementos propios de la aclamación regia como son el tablado de madera y el Pendón Real, así como el escenario en el que tiene lugar, la Plaza de Palacio frente a la fachada principal del Alcázar.

Detectamos su eco en otras tres ceremonias fúnebres: una por el propio Rey Planeta en la catedral de Lima en 1666, y las dos restantes por Felipe V en Alcalá de Henares y Pamplona en 1746. En todas ellas perdura lo esencial del mensaje: el triunfo del rey difunto sobre la muerte y la garantía de la sucesión dinástica mediante la proclamación del nuevo monarca, imprescindible en el ritual de exequias. Pero tan imprescindible como el mensaje resulta la

67. ARANDA RUIZ: *Pampilona urbs regia*, p. 337; LUIS JAVIER FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA: «460 años de la bandera de Navarra», *Diario de Navarra*, 2 de diciembre de 2016, pp. 54-55.

68. VARELA: *La muerte del rey*, p. 146.

actualización iconográfica, para que su significado se muestre efectivo a los ojos y mente de quien los contempla.

El Alcázar es consustancial a la proclamación en Madrid, pero ajeno a la realidad del Perú, que enfatiza la presencia del Estandarte Real en la Plaza Mayor ante un numeroso público que aclama a su nuevo rey Carlos II mediante su símbolo de representación, presente unos días antes en el catafalco de Felipe IV. Y el arcaico palacio había sido pasto de las llamas doce años antes de que Fernando VI fuera proclamado rey en la plaza del Palacio del Buen Retiro, edificio que asume por primera vez las funciones de representatividad aclamatoria. Los anónimos mentores de los jeroglíficos de Felipe V en sus funerales en Alcalá y Pamplona eran concedores de ello, por lo que, bien proceden a la sustitución arquitectónica, bien fijan el escenario de la proclamación en la capital navarra mediante el color carmesí del Pendón. Todo ello permite constatar pervivencias y transformaciones del ritual fúnebre hispano para comprobar la validez de la retórica visual en la transmisión de mensajes con intencionalidad persuasiva, dentro de los códigos del lenguaje emblemático de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Aclamación del Rey Nuestro Señor D. Felipe V (que Dios guarde) en la Imperial, y Coronada Villa de Madrid, Miércoles a 24 de noviembre de 1700*, Antonio Bizarrón, Madrid, 1700.
- Aclamacion real y publica de la coronada Villa y Corte de Madrid, en cuyo nombre leuantó el Pendon de Castilla el Excelentísimo Señor Duque de San Lucar, y de Medina de las Torres... por su Augusto y Catolico rey Carlos II*, Francisco Nieto, Madrid, 1665.
- AGUERRI MARTÍNEZ, ASCENSIÓN y EDUARDO SALAS VÁZQUEZ: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, II. Estampas extranjeras. Grabado (ca. 1513-1820)*. Vol. Primero, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989.
- ALAMINOS LÓPEZ, EDUARDO: «Louis Meunier. Fachada principal del Alcázar», en EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ (com.): *Vistas antiguas de Madrid. La Colección de Estampas del Museo Municipal de Madrid (1550-1820)*, Embajada de España en Italia, Roma, 1999, pp. 50-51.
- ALLO MANERO, M^a ADELAIDA: «Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica», *Cuadernos de investigación. Historia*, 7.1-2, 1981, pp. 73-96.
- ALLO MANERO, M^a ADELAIDA: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993.

- ARANDA RUIZ, ALEJANDRO: *Pampilona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 2020.
- AYERBE IRÍBAR, M^a ROSA (ed.): *El ceremonial del Consejo del Reino de Navarra*, Fundación para el Estudio del Derecho Histórico y Autonómico de Vasconia, Donostia-San Sebastián, 2018.
- AZANZA LÓPEZ, JOSÉ JAVIER: «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V», en RAFAEL ZAFRA y JOSÉ JAVIER AZANZA (eds.): *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2000, pp. 33-56.
- AZANZA LÓPEZ, JOSÉ JAVIER y JOSÉ LUIS MOLINS MUGUETA: *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 2005.
- BERNAT VISTARINI, ANTONIO y JOHN T. CULL: «Imágenes y textos en la muerte de María Luisa de Orleans. Los emblemas de las *Noticias historiales* (1690) de Juan de Vera Tassis», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 17, 2014, 21 pp. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/23103>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.23103> Consultado el 17 de mayo de 2024.
- BODART, DIANE H.: «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italia du XVIII^e siècle», en J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Centro de Estudios Europa Hispánica y Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2003, pp. 89-111.
- BONET CORREA, ANTONIO: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6, 1979, pp. 53-85.
- COZZO, PAOLO: «Pietas 'austriaca' y pietas 'borbónica'. La devoción como idioma común de las cortes de Francia y España entre los siglos XVI-XVII», en JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN, JUAN ANTONIO SÁNCHEZ BELÉN y MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ (coords.): *Del enfrentamiento a la amistad: influencias entre las monarquías de Francia y España en los siglos XVII y XVIII*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2019, pp. 555-575.
- CUADRADO DE ANDUGA, ALONSO ANTONIO: *Drama Loable, y Aclamación Solemne, que en obsequio a la de Nuestro Catholico Monarca Don Carlos III (que Dios guarde) en el día 11 de septiembre de 1759 dispuso...*, Imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid, 1759.
- FERNÁNDEZ DE BUSTAMANTE, JOSÉ: *Aclamación de nuestro Cathólico Monarcha Don Carlos III (que Dios guarde) Rey de España, hecho por la Ínclita Villa de Madrid*, Imprenta de Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1759.

- FIGUEROA, JOSEPH ENRIQUE DE: *Octavas a la gloriosa, universalmente aplaudida; Exaltación al Trono en la Corona de la siempre invencible leal España, por nuestro Augusto, Catholico amado D. Fernando el Sexto*, Casa de Juan Pérez, Madrid, 1746.
- FLORISTÁN ÍMIZCOZ, ALFREDO: «El uso político de una imagen: el levantamiento sobre el pavés de los reyes de Navarra (1686 y 1815)», *Príncipe de Viana*, 243, 2008, pp. 99-116.
- FORTÚN PÉREZ DE CÍRIZA, LUIS JAVIER: «460 años de la bandera de Navarra», *Diario de Navarra*, 2 de diciembre de 2016, pp. 54-55.
- FRANCÉS DEL CASTILLO Y BERENGUER, JOSEPH: *Noticia individual de la Proclamación que se executó en esta Imperial Carpentana Villa el día diez de agosto, y de las fiestas celebradas con el motivo de la elevación al trono del señor D. Fernando el VI*, Imprenta de la Calle el Arenal, Madrid, 1746.
- GÁLLEGO, JULIÁN: «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Goya*, 187-188, 1985, pp. 120-125.
- GONZÁLEZ TORNEL, PABLO: «'Grande quien llora e inmortal quien muere'. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles», *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, 24, 2012, pp. 213-234.
- ISLA, JOSÉ FRANCISCO DE: *Triunfo del Amor, y de la Lealtad. Día Grande de Navarra, en la festiva, pronta, gloriosa Aclamación del Serenísimo Catholico Rey Don Fernando II de Navarra, y VI de Castilla, executada en la Real Imperial Corte de Pamplona, Cabeza del Reino de Navarra, por su Ilustrísima Diputación, en el día 21 de Agosto de 1746*, segunda reimpresión, Madrid, 1746.
- JOVE Y MUÑIZ, JUAN ANTONIO DE: *Declamación Evangélica, y Proclamación Sagrada en el día, en que fue aclamado nuestro Catholico Monarca el Señor Don Fernando el VI. En la muy Noble, y siempre Leal Villa de Santander*, Imprenta de Phelipe Millán, Madrid, 1747.
- Lamento fúnebre en las reales honras, por el Rey Nuestro Señor, D. Felipe Quinto*, En Casa de la Viuda Frau Impresora de la Real Audiencia, Mallorca, 1747.
- LEÓN PINELO, DIEGO DE: *Aclamacion y Pendones que levanto la muy Noble y Coronada Ciudad de los Reyes, por el Catolico y Augustissimo Rey D. Carlos II de este nombre N. S. con festiva solenidad el día 17 de octubre, año de 1666*, Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate, Lima, 1666.
- LEÓN PINELO, DIEGO DE: *Solemidad fúnebre y Exequias a la muerte del Católico y Augustissimo Rey Nuestro Señor D. Felipe Quarto el grande que celebró en la Iglesia Metropolitana la Real Audiencia de Lima que hoy gobierna en vacante*, Juan de Quevedo, Lima, 1666.
- LISÓN TOLOSANA, CARMELO: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

- MARTÍNEZ SALAZAR, ANTONIO: *Colección de Memorias, y Noticias del Gobierno General, y Político del Consejo*, Antonio Sanz, Madrid, 1764.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millars. Espai i història*, 16, 1993, pp. 29-46.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I y Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, 1995.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: «Los dos cuerpos de Carlos II», *Libros de la Corte*, Extra 4, 2016, pp. 68-91.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: «La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo», en FERNANDO CHECA CREMADES (ed.): *El arte de las naciones. El Barroco como arte global*, Museo Internacional del Barroco y Ediciones El Viso, México y Madrid, 2016, pp. 287-295.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: «La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II. El esplendor del barroco efímero», *Ars & Renovatio*, 7, 2019, pp. 431-448.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR; INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA; PABLO GONZÁLEZ TORNEL y JUAN CHIVA: *La fiesta barroca. Los Virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos*, Vol. Segundo, Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas, Castelló de la Plana y Las Palmas, 2012.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR; INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA; EVA CALVO; GAETANO GIANNOTTA y JUAN CHIVA: *La fiesta barroca. La Corona de Castilla y el Reino de Navarra. Triunfos barrocos*, Vol. Octavo, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2024.
- MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «Un planeta católico. Los Habsburgo y las devociones», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (dirs.): *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Ediciones Trea, Gijón, 2018, pp. 9-12.
- MUGABURU, JOSEPH y FRANCISCO MUGABURU: *Diario de Lima (1640-1694). Crónica de la Época Colonial*, Imprenta y Librería Sanmartín y Cía, Lima, 1917.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Editorial Nerea, Madrid, 1993.
- Oración Real Panegyrica (...) por la recuperada salud de nuestra Serenísima Infanta Doña María Teresa de Borbón, debida al contacto de la Mano del Portentoso San Diego*, Manuel Fernández, Madrid, 1739.
- ORSO, STEVEN N.: *Art and Death at the Spanish Habsburg court. The Royal Exequies for Philip IV*, University of Missouri Press, Columbia, 1989.

- OSORIO, ALEJANDRA: «El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete», *Documento del Trabajo del Instituto de Estudios Peruanos*, 140, 2004, pp. 5-49.
- RÍO BARREDO, M^a JOSÉ DEL: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Marcial Pons, Madrid, 2000.
- RODRÍGUEZ DE MONFORTE, PEDRO: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Felipe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*, Francisco Nieto, Madrid, 1666.
- RUIZ ASTIZ, JAVIER y NIEVES PENA SUEIRO: «Presentación. Las relaciones de sucesos: producto y género editorial en la Monarquía Hispánica», *Memoria y Civilización*, 22, 2019, pp. 371-380.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime de: *La Casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2021.
- SAMBRICIO, CARLOS (coord.): *Carlos III, alcalde de Madrid, 1788-1988*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988.
- SÁNCHEZ MORA, ALEXÁNDER: «El fasto de la continuidad dinástica en el antiguo Reino de Guatemala. Las proclamaciones y juras de Fernando VI a Carlos IV», *Bibliographica americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, 14, 2018, pp. 56-71.
- SOLIVAN ROBLES, JENNIFER: «Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico», en CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN; MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA (coords.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Vol. 2, Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, pp. 115-129.
- SOTO CABA, M^a VICTORIA: «Fiesta y ciudad en las noticias sobre la proclamación de Carlos IV», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 3, 1990, pp. 259-272.
- TORQUEMADA, JUAN DE: *Segunda parte de los veinte y un libros rituales y Monarchia Indiana*, Nicolás Rodríguez Franco, Madrid, 1723.
- TORRIONE, MARGARITA (ed.): *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Editions Thématiques du C.R.I.C. & Editions Ophrys, Toulouse y París, 1998.
- VARELA, JAVIER: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990.
- Verdadera relación, en la qual se da cuenta de como en la Corte se levantó el Estandarte Real de Castilla, por su Magestad el Rey Don Felipe Quarto*, Bartolomé Gómez de Pastrana, Sevilla, 1621.
- ZUGASTI, MIGUEL (ed.): *José Francisco de Isla. Día grande de Navarra*, Ediciones y Libros, Pamplona, 2003.

AMÉRICA TIENE IMAGEN DE MUJER.*
ALGUNOS EJEMPLOS DE LOS SIGLOS XVI AL XIX

AMERICA HAS THE IMAGE OF A WOMAN:
SOME EXAMPLES FROM THE 16TH TO THE
19TH CENTURY

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9830-5683>

POTESTAS, N.º 26, enero 2025 | pp. 79-106
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8303>
Recibido: 18/07/2024 Evaluado: 02/11/2024 Aprobado: 04/11/2024



RESUMEN: El encuentro de América para Europa será el acontecimiento que cambie su historia de manera definitiva. El impacto de aquel hecho histórico y las noticias que llegaban a Occidente, alimentaron los deseos de conocer el nuevo territorio y completar la visión cuatripartita del mundo. Estas ideas serán reflejadas a través de imágenes relacionadas inicialmente con el barbarismo e incluso el canibalismo y, posteriormente, en formas idealizadas y alegóricas. Nace así la imagen de América, inspirada en modelos clásicos, como una mujer acompañada de una serie de atributos que muestran conceptos y estereotipos del escenario americano según las épocas, los países y las modas.

Palabras clave: América, imagen, mujer, alegoría, Europa

* Este trabajo es fruto del proyecto de investigación, *Monumeta Iconográfica Americana: la imagen de América y sus ecos en el patrimonio extremeño*, donde se estudia la imagen de la mujer en el imaginario americano. Fue concedido en el marco de las Ayudas destinadas a la realización de proyectos de investigación en los centros públicos de I+D+I de la Comunidad Autónoma de Extremadura en la convocatoria 2020 (IB20133).

ABSTRACT: The encounter of America for Europe will be the event that will change its history in a definitive way. The impact of that historical fact and the news that reached the West, fueled the desire to know the new territory and thus complete the quadripartite vision of the world. These ideas will be reflected through images initially related to barbarism and even cannibalism and, later, in idealized and allegorical forms. Thus was born the image of America, inspired by classical models, as a woman accompanied by a series of attributes that show concepts and stereotypes of the American scenario according to the times, countries and fashions.

Keywords: America, image, woman, allegory, Europe

El descubrimiento de América para Europa será el acontecimiento que cambie su historia de manera definitiva. El impacto de aquel hecho histórico y las noticias que llegaban a Occidente, alimentaron los deseos de conocimiento de un continente ávido por descubrir, conocer y saber. Sin embargo, para revelar lo desconocido, a veces se utilizan representaciones que tratan de explicar lo nunca visto en formas comprensibles y accesibles a la visión, que no proporcionan un reflejo exacto o tienden a la abstracción. Si bien es cierto, que en muchas ocasiones la aparición de los prodigios surge de la incapacidad de los cronistas o viajeros para describir de forma objetiva realidades nuevas, la recuperación de monstruos o seres extraños suele responder a razones menos ingenuas. A veces, el concepto de monstruosidad aplicado al ser humano consiste, no solo en desviaciones físicas, sino también éticas y morales de la norma establecida.

En el mundo del arte estas ideas van a tener su reflejo en una serie de imágenes relacionadas inicialmente con el barbarismo e incluso con el canibalismo y, posteriormente, en formas idealizadas y alegóricas donde se plasma una cierta armonía en convivencia con la naturaleza,¹ pero siempre hay un reflejo de lo diferente que transforma la imagen en un modelo de exclusión de la comunidad, de lo «europeo».² La imagen de América es un ejemplo más de ello.

1. SANTIAGO SEBASTIÁN: «El indio desde la iconografía», en Escuela de Estudios Hispano-Americanos (ed.): *Imagen del indio en la Europa Moderna*, CSIC, Fundación Europea de la ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1990, pp. 433-455.

2. HORST PIETSCHMANN: «Visión del indio e historia latinoamericana», en *Imagen del indio en la Europa Moderna*, CSIC, Fundación Europea de la ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1990, p. 5.

AMÉRICA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

El encuentro de América para Occidente supuso completar la visión cuatripartita del mundo, afectando incluso a representaciones iconográficas religiosas. Este es el caso de la *Adoración de los Magos* que se conserva en el Museo de Grao Vasco, donde cada rey representa una parte de la Tierra. La humanidad entera debía adorar a Cristo y el artista portugués de la catedral de Viseu, Vasco Fernandes, resuelve el problema agregando un rey tocado de plumas y armado de flechas.³ Por tanto, en 1505, fecha en la que está datada esta obra, ya se tenía conocimiento del descubrimiento de un Mundo Nuevo, es decir, dos años antes de que se utilizara por primera vez el nombre de América.⁴

Una obra con una composición similar y un argumento muy diferente a la anterior es la *Alegoría sobre el comercio de Rotterdam* de Jan Punt (1750).⁵ Un grabado en el que cuatro figuras masculinas representan las cuatro partes del mundo. En esta ocasión es América, con tocado y falda de plumas, la figura que se postra ante los pies de una doncella para ofrecerle una serie de regalos. Aunque no se trata de un cuadro religioso y tiene un significado muy diferente al anterior, las personificaciones de los cuatro continentes están representadas por hombres y sus atributos los identifican con América, África (sombrero y colmillo de elefante), Asia (turbante e incensario) y Europa (armadura y cetro).

Sin embargo, la iconografía relacionada con el continente americano entre los siglos XVI y XVIII será representada habitualmente de forma alegórica como una mujer, acompañada de una serie de atributos que, como metáforas ilustradas, se utilizan para hacer perceptible a la vista el concepto que se pretende alegorizar. Pero ¿por qué América tiene imagen de mujer? El término América aparece por primera vez en la obra del cartógrafo alemán Martín Waldseemüller, *Universalis Geographia, Secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucii Alioruque Lustrationes*, publicada en Estrasburgo en 1507. En la introducción a su *Cosmografía*, Daniel Boorstin justifica la razón de nominar a América con un término femenino, porque Europa y Asia recibieron nombres de mujeres y «no ve ninguna razón por la que alguien pudiera oponerse a que llamáramos Amerige a esta parte del mundo (del griego *ge*, que significa «tierra de»), es decir, la tierra de Américo o América, por su descubridor».⁶ Por tanto, Waldseemüller nominó a América con el nombre de su veedor en feme-

3. YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ: «La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos», en ESTER PRIETO USTIO (ed.): *La construcción de imaginarios. Historia y Cultural visual en Iberoamérica (1521-2021)*, Colección Biblioteca Historia de América, Vol. 4, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2022, pp. 21-52, p. 22.

4. MIGUEL ROJAS MIX: *América imaginaria*, Editorial Lumen, Barcelona, S. A., 1992, p. 37.

5. Fuente: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.414561>

6. DANIEL BOORSTIN: *Los Descubridores*, Grijalbo, México, 1992, p. 253.

nino, quizá para estar en sintonía con el resto de los continentes y su imagen se asocia esencialmente con este género.

Para llegar a la definición de su iconografía es necesario partir de las crónicas y leyendas que suscitó el descubrimiento del Nuevo Mundo. Nace entonces una nueva imagen emblemática y simbólica que cambiará según las épocas, los países y las modas, que encontraremos en diferentes repertorios, libros o tratados iconográficos, y que de manera sintética y selectiva vamos a reflejar a través de diferentes ejemplos.

Creada en el siglo XVII y difundida a través de todo tipo de obras gráficas, pictóricas o escultóricas, la imagen alegórica de América parte de modelos clásicos como soporte de inspiración para la creación de sus ilustraciones, donde se muestran ideas y estereotipos del escenario americano. Una visión gráfica hecha desde una perspectiva cultural eurocéntrica, donde las formas anatómicas de los indígenas no se ajustan con fidelidad a la realidad si no, quizá, a los gustos de la época.

La imagen de América se relaciona desde un primer momento con el mito de las *Amazonas*, un pueblo de mujeres guerreras e independientes de los hombres cuyo reino estaba situado en algún lugar de Asia Menor, que transcurre desde la antigüedad clásica y reaparece en las crónicas de los viajeros de Indias, así como en la cartografía (Fig. 1) o en los grabados de la época. Etimológicamente, la palabra amazona procede del latín *amazon*, *-onis*, que a su vez se toma del griego *amazón*, lengua en la que se formó anteponiendo la partícula privativa «a», al vocablo «mazon», que significa «sin seno». Esto puede estar relacionado con la tradición que explica cómo las amazonas se cortaban o quemaban el pecho derecho para poder usar el arco con más libertad y criaban a sus hijas con el izquierdo. Esta tradición será recuperada en el mundo americano y aparece recogida en los textos de autores como Gaspar de Carvajal⁷ o Ulrico Schmidel a mediados del siglo XVI.⁸ Sin embargo, en las imágenes que nos han llegado, las amazonas siempre se representan con ambos pechos, aunque el derecho suele aparecer cubierto.⁹ Otra hipótesis, que muchos consideran verosímil, es que el término *amazon* proviene del etónimo iraní *ha-mazam*, que inicialmente significa «los guerreros».¹⁰ Lo cierto es que dos mil años más tarde, en 1541, el explorador español Francisco de Orellana luchó contra una tribu de indios que, según aseguraba, estaba formada

7. GASPARD DE CARVAJAL: *Relación que escribió Fr. Gaspar de Carvajal, fraile de la Orden de Santo Domingo de Guzmán, del nuevo descubrimiento del famoso río grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana, desde su nacimiento hasta salir a la mar, con cincuenta y siete hombres que trajo consigo y se echó a su ventura por el dicho río, y por el nombre del capitán que le descubrió se llamó el Río de Orellana*, Consejo de la Hispanidad, Madrid, 1944.

8. ULRICO SCHMIDEL: «Viaje al Río de la Plata y el Paraguay», en Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.): *Viajes por América del Sur*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1962.

9. FRANCISCA MARTÍN CANO ABREU: *Guerreras y Amazonas, Reinas y diosas, en diferentes regiones arcaicas*, Oocities, 2000. <https://www.oocities.org/es/culturaarcaica/guerrerasyamazonas.html>.

10. CARLOS GARCÍA GUAL: *Diccionario de Mitos*, Planeta, Barcelona, 1997, pp. 46–50.

por temibles mujeres guerreras. Fruto de ese encuentro le dio el nombre de Amazonas al río más caudaloso del mundo y más tarde se extenderá a toda la cuenca fluvial que lo alimentaba.¹¹

La idea de un matriarcado gobernado por una reina guerrera suscitará todo tipo de leyendas en el mundo americano,¹² como ya ocurriera desde su aparición en la *Iliada* homérica.¹³ Esquilo hará referencia a ellas en su tragedia *Las Suplicantes* (466-463 a.C.) en boca del rey de Argos: «Amazonas, que no tienen maridos y de carne se nutren, si armadas con arcos estuviesen»,¹⁴ mientras Heródoto, Diodoro o Estrabón, entre otros, abordarán la idea de una nación de féminas guerreras que representan la otredad bárbarica y salvaje como oposición a la civilización grecorromana.¹⁵ Por tanto, las Amazonas serán imaginadas y descritas como un pueblo de mujeres guerreras que luchaban armadas con pequeños escudos y disparaban sus flechas con arcos de gran tamaño. También se dedicaban al arte de la cacería, de ahí que fueran relacionadas con Artemisa o Diana, diosas griega y romana de la caza, y su iconografía, o con Ares, dios de la guerra.

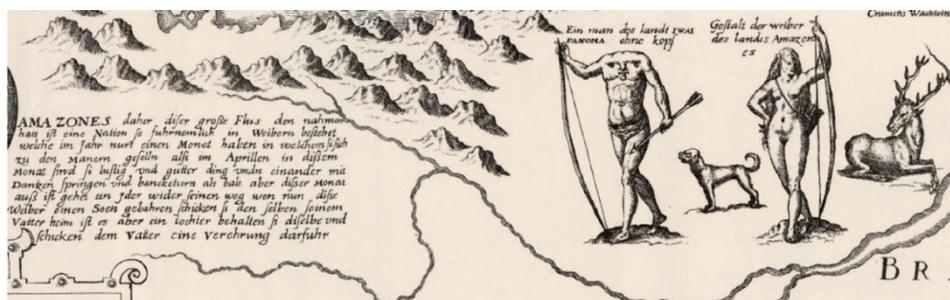


Fig. 1. Johann Theodor y Johann Israel de Bry, detalle de blemio y amazona representados en la *Americae Pars VIII*, 1599

11. GASPAR DE CARVAJAL: *La expedición de Francisco de Orellana al Amazonas*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2020.

12. MARIA-ÁNGELS ROQUE: «Las Amazonas, la contribución de un mito griego al imaginario patriarcal», *Cuadernos del Mediterráneo*, 24, 2017, pp. 187-193. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6036406>

13. HOMERO: *La Iliada*, Akal Clásica, Madrid, 1986.

14. ELEUSIS ESQUILO: «Las Suplicantes», Gredos, Madrid, 2010.

15. Para consultar las fuentes clásicas, véase: HERÓDOTO: *Historia*, trad. Carlos SCHRADER, Gredos, Madrid, 2000, IV, 110, 1-2; PAUSANIAS: *Descripción de Grecia. Ática y Élide*, Alianza Editorial, Madrid, 2017, I, 2,1; 15, 2; 41, 7; DIODORO DE SICILIA: *Biblioteca Histórica*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2001, II, 44, 2-3; 45, 1-5; 46, 1-6; ESTRABÓN: *Geografía*, Gredos, Madrid, 2003, Libro XI, 1; QUINTO CURCIO RUFO: *Historia de Alejandro Magno*, Gredos, Madrid, 2001, Tomo VI, 5, 24-29. Los estudios sobre las Amazonas en el mundo antiguo son muy numerosos, véase entre otros: LORNA HARDWICK: «Ancient Amazons: Heroes, Outsiders or Women?», *Greece & Rome*, 37, 1, 1990, pp. 14-36; ANDREW STEWART: «Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth Century Athens», *Poetics Today*, 16, 4, 1995, pp. 571-597; ELIZABETH BAYNHAM: «Alexander and the Amazons», *The Classical Quarterly*, 51, 1, 2001, pp. 115-126.

Resulta curioso cómo el mito amazónico pervivirá a lo largo de las diferentes épocas, a pesar de lo inverosímil que puede resultar una sociedad solo femenina, libre y fundamentalmente guerrera, pero desde Homero hasta el final del mundo antiguo, persiste la creencia en ellas, como observamos en la épica troyana y en los relieves y pinturas cerámicas del arte ático. Quizá exista una motivación ideológica para mantener una leyenda que representa la dominación de un orden femenino que contrasta con la vida asignada a aquellas mujeres griegas.¹⁶

En el período medieval también es posible apreciar la aceptación del mito de las Amazonas, aunque con algunas connotaciones diferentes. El *Libro de las maravillas del mundo* o *Viajes de Juan de Mandeville* (Fig. 2) recopila algunas leyendas del mundo cristiano y afirma que «de la mar Caspia hasta el río de Tanaí está el reyno de las Amazonas, y ésta es la tierra de mujeres, donde no ay ningún hombre»; «una tierra denominada *Feminia* donde viven solo mujeres regidas por una reina electa, y son extraordinarias guerreras».¹⁷ La misma historia aparece recogida en la carta del Preste Juan, que afianza la creencia de su existencia.¹⁸

Sin embargo, la recuperación del mito en la Edad Media plantea una finalidad didáctica y moralizante, transformando la figura salvaje y barbárica de las Amazonas en guerreras con valores y virtudes cristianas.¹⁹ Algunos investigadores afirman que en la literatura de los siglos XII y XIII las Amazonas poseen una connotación andrógina «en la que predominan valores típicamente masculinos y encarnan una imagen deformada de la mujer ideal medieval, una mujer varonil».²⁰ Sin embargo, en los siglos XIV y XV adquieren una mayor feminización, convirtiéndose en Amazonas «amables y sentimentales».²¹

16. Sobre el trasfondo ideológico de todas esas imágenes míticas puede consultarse el libro de WILLIAM BLAKE TYRRELL: *Las Amazonas: un estudio de los mitos atenienses*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1989, aunque la bibliografía sobre este tema es muy extensa y no es el objeto principal de este estudio.

17. JUAN DE MANDEVILLE: *Libro de las maravillas del Mundo*, València, 1540, edición realizada por Estela Pérez Bosch / edición electrónica e imágenes José Luis Cane, *Revista Lemir*, n.º 5, 2001, Libro 1, Capítulo XXXX. <https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mandeville/>; FRANCISCO JAVIER VILLALBA RUIZ DE TOLEDO Y FELICIANO NOVOA PORTELA: «Los mitos medievales en la obra de John Mandeville», *Isimu*, 9, 2006, pp. 37-56.

18. «La Carta es un relato que describe el imperio del Preste Juan, una comunidad cristiana de las Tres Indias, organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales (todos ellos visibles en la Carta), que restituyan la complejidad de la vida social, «en los márgenes del imperio se encuentran pueblos diversos, pacíficos y guerreros, como los brahmanes y las Amazonas, además de las Diez Tribus de Israel». TOMÁS GONZÁLEZ ROLÁN: «La carta del Preste Juan de las Indias. Ejemplo de la superación de las fronteras culturales y del interés europeo por el mundo maravilloso de oriente», *Cuadernos del CEMYR*, 22, 2014, pp. 11-28, p. 25; JAVIER MARTÍN LALANDA: *La carta del preste Juan*, Siruela, Madrid, 2004.

19. PABLO CASTRO HERNÁNDEZ: «La visión de las Amazonas en la Edad Media: una aproximación a la belleza femenina en la literatura de la materia de Troya (ss. XII-XV)», *Fortvnatae*, 31, 202 (1), p. 9.

20. SILVIA CATERINA MILLÁN GONZÁLEZ: *Reinos de Amazonas en la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro: arquetipos, género y alteridad*, Tesis Doctoral de Estudios Hispánicos Avanzados, Universitat de València, València, 2017, p. 78. Disponible en: <https://roderic.uv.es/items/72ca4c3a-54cc-4f93-932e-90428bb36483>.

21. ANA BENITO: «El viaje literario de las Amazonas: desde las “Estorias” de Alfonso X a las crónicas de América», en Rafael Beltrán (coord.): *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el*



Figuras 2.1. y 2.2. Juan de Mandeville,²² detalle de amazona del *Diario de viajes*, manuscrito de St. Gallen, s. XVI; Giovanni Boccaccio, Ilustración de las Amazonas Lampedo y Marpesia a caballo en *De Mulieribus Claris*, de la traducción alemana de Heinrich Steinhöwel, Ulm, 1473

En este momento comienzan a popularizarse narraciones como *De mulieribus claris* o *Acerca de las mujeres ilustres*,²³ una colección de biografías de 106 mujeres históricas y míticas escrita por Giovanni Boccaccio entre 1361 y 1362, considerada la primera muestra de literatura occidental dedicada exclusivamente a las mujeres. Entre ellas se distingue a reinas de la Edad Antigua y reinas Amazonas²⁴ y se imagina a Penthesilea como una dama Medieval, con ricas vestiduras, el cabello largo, rubio y recogido a la moda de la época, montada en un blanco corcel y armada con su espada, una iconografía muy diferente a la que encontramos en la época clásica.²⁵

mundo románico, Publicacions de la Universitat de València, València, pp. 242-243.

22. Traducción al alemán del diario de viaje de Jean de Mandeville elaborado por Otto von Diemeringen. Este manuscrito incluye una gran cantidad de coloridos dibujos a pluma, que ofrecen un panorama histórico-cultural del siglo XV.

23. La primera traducción publicada en España de una obra de Boccaccio es precisamente *De mulieribus claris* o *De las ilustres mujeres en romance*, editada en Zaragoza en 1494, cuyo incunable se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

24. Aunque hay variaciones, *Las Nueve de la Fama* son: Hipólita, Sinope, Melanipa, Lempedo y Penthesilea (amazonas) y Tomoris, Teuta, Semíramis y Dépile (reinas antiguas). THOMAS DE SALUCES: *Le Chevalier errant*, Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509668g/f7.item>

25. Precisamente, este año se ha inaugurado una exposición en el Convento de San Juan de la Cruz de Alba de Tormes (Salamanca) con el nombre *De claris Mulieribus. Santas, Mártires, Sabias...* como un homenaje a las mujeres ilustres de ayer, de hoy y de siempre, emulando a Giovanni Boccaccio (desde el 3 de mayo de 2024).

Por tanto, la imagen de estas mujeres guerreras se adaptará a los modelos iconográficos medievales donde el canon ideal de la belleza femenina lo encarna una mujer de tez clara, cabello largo y rubio, esbelta, en la que priman las virtudes del alma (virginidad, castidad, pulcritud...), la feminidad y la vida cortesana, resaltando como expresión de alteridad algunos elementos exóticos basados en el imaginario oriental.²⁶

Sin embargo, con la llegada al Nuevo Mundo se va a recuperar el mito amazónico clásico alimentando la imaginación de marinos y exploradores, como citan las crónicas y leyendas de la época. La primera noticia donde aparecen es en el *Diario del primer viaje de Colón* que relata su búsqueda incansable tras recibir noticias de su existencia. El 16 de enero de 1493 comenta: «Dijéronle los indios que por aquella vía hallaría la isla de Matinino (Martinica), que dice era poblada de mujeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera (ver) por llevar diz que a los Reyes cinco o seis de ellas».²⁷

También Hernán Cortés, a pesar de ser uno de los narradores más pragmáticos en la descripción de las maravillas que van descubriendo hasta llegar a Tenochtitlan,²⁸ en su *Cuarta Carta de Relación* al emperador Carlos V, influido quizá por el imaginario medieval, comenta lo siguiente:

...y asimismo me trajo relación de los señores de la provincia de Ceguatan, que se afirman mucho haber allí una isla toda poblada de mujeres sin varón ninguno, y que en ciertos tiempos van de la tierra firme hombres, con los cuales han acceso, y las que quedan preñadas, si paren mujeres las guardan, y si hombres los echan de su compañía; y que esta isla está diez jornadas de esta provincia, y que muchos de ellos han ido allá y la han visto.²⁹

Otro importante cronista que habla sobre la valentía de estas mujeres guerreras es Nuño de Guzmán, que utiliza el término diosas para definir las

26. PABLO CASTRO HERNÁNDEZ: «La visión de las Amazonas en la Edad Media: una aproximación a la belleza femenina en la literatura de la materia de Troya (ss. XII-XV)», *Fortvnatae*, 31, 202 (1), p. 9. Disponible en: <https://www.ull.es/revistas/index.php/fortvnatae/article/view/2821>

27. «...pero dudaba que los indios supiesen bien la derrota, y él no se podía detener por el peligro del agua que cogían las carabelas, más dice que era cierto que las había y que a cierto tiempo del año venían los hombres a ellas de la dicha isla de Caribe, que dice que estaba de ellas diez o doce leguas y si parían niño enviábanlo a la isla de los hombres, y si niña, dejábanla consigo». CRISTÓBAL COLÓN: *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento* (10a edición), I. B. Anzoátegui (ed.), Colección Austral Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p.153. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/loscuatro-viajes-del-almirante-y-su-testamento--0/html/ff83a3be-82b1-11dfacc7-002185ce6064_4.html

28. ROSA PERALES PIQUERES: «Plástica del imaginario americano en la cartografía del siglo XVI: mitología, monstruos y criaturas fantásticas», en Rosa María Martínez de Codes, César Chaparro Gómez (coord.): *Carlos V y el mar: el viaje de circunnavegación de Magallanes-Elcano y la era de las especias*, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cáceres, 2021, p. 356.

29. HERNÁN CORTÉS: *Cartas y Relaciones de Hernán Cortés y el Emperador Carlos V, Colegidas e Ilustradas por Don Pascual de Gayangos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2019, p. 288. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0974782>

al modo clásico, al mismo tiempo que establece un modelo estético en el cual son adornadas con arcos, carcaj y flechas, al más puro estilo de la *Ilíada*.³⁰

Narraciones como esta irán fraguando en el imaginario colectivo la iconografía propia de estas poderosas mujeres, donde existe una relación más que evidente con el mundo clásico. Este es el caso de Gaspar de Carvajal, uno de los supervivientes de la expedición por el río Amazonas, que habla de su existencia en la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana* (1542). En uno de sus pasajes, relata un encuentro bastante violento con las *coniuipuyara* o amazonas, como él llama a estas mujeres guerreras. A pesar de ser un tema clásico, la denominación de amazonas se popularizó cuando estos primeros expedicionarios ubicaron a estas mujeres en la región del Amazonas. El fraile dominico dice sobre ellas:

Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas y andan desnudas, en cueros tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios; y en verdad que hubo mujer de éstas que metió un palmo de flecha por uno de los bergantines, y otras que menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín.³¹

Otras fuentes tempranas, como la crónica del alemán Ulrico Schmidel, *Viaje por el Río de la Plata y el Paraguay* (1534-1554) remiten a otro horizonte mítico. El relato comienza describiendo el país de los indios Xarajes y cómo el «rey» de esos indios entregó a los españoles a modo de presentes oro y plata, minerales que decía haber adquirido en guerra con las mujeres guerreras que vivían más al norte. El texto continúa diciendo:

Entonces marchamos hacia las sobredichas amazonas: esas mujeres con un solo pecho y viene a sus maridos tres o cuatro veces en el año, y si ella se embaraza por el hombre y nace un varón, lo manda ella a casa del marido, pero si es una niña, la guardan con ellas, y le queman el pecho derecho para que este no pueda crecer; el por qué le queman el pecho es para que puedan usar sus armas, los arcos, contra sus enemigos. Viven estas mujeres amazonas en una isla y está rodeada en todo su derredor por el río y es una isla grande. Si se quiere viajar hacia allá, hay que llegarse a ella en canoas.³²

30. FAUSTO MARÍN TAMAYO: «Carta a Su Majestad de Nuño de Guzmán, presidente de la Audiencia de México, refiriendo la jornada que hizo a Michoacán para conquistar la provincia de los tebles chichimecas...», en *Nuño de Guzmán*, siglo XXI, México, 1992, p. 283.

31. GASPARD DE CARVAJAL: *Descubrimiento del río de las Amazonas*, Impr. de E. Rasco, Sevilla, 1894, pp. 59-60.

32. ULRICH SCHMIDEL: «Viaje al Río de la Plata», en Manuel Ballesteros Gaibrois (ed): *Viajes por América del Sur*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1962, pág. 305.

También contamos con la declaración que hizo Hernando de Ribera sobre este viaje ante un oidor en Asunción hacia 1545. El texto fue incluido por Núñez Cabeza de Vaca en sus *Naufragios y comentarios*, y describe estas poblaciones femeninas «que es gente de guerra y temida y poseen mucho oro, plata y casas revestidas de esos metales». ³³

Finalmente, la imagen de estas mujeres se extenderá por Europa a través de obras ilustradas como la del cosmógrafo francés André Thevet (1558), que no solo definirá el modelo femenino de las Amazonas del Nuevo Mundo, sino que las convertirá en seres crueles y temerarios. ³⁴ Esta obra ilustrada con varias xilografías tendrá una gran influencia en los trabajos de autores posteriores como *Viajes a las Indias Occidentales o América* (1590 a 1634) de Theodore de Bry, cuyos grabados ilustran el *Briefve and True report of the new found land of Virginia* (1590) de Thomas Harriot, que responde al ideal del buen salvaje, prestando gran atención a los detalles de la decoración corporal y reflejando las ideas europeas sobre la belleza del momento. Tampoco podemos olvidar la obra de Albert Eckhout, ³⁵ que plasmará en sus dibujos a los pobladores de mediados del siglo XVII o la de Walter Raleigh *The Discovery of Guiana, and the Journal of the Second Voyage Thereto* (1612), cuya enorme popularidad se mantendrá hasta bien entrado el siglo XIX.

Por tanto, Europa generará una imagen prototípica de América fruto de las noticias y las fuentes documentales y gráficas que llegaban del continente americano. Esto dará lugar a un modelo para las imágenes de los naturales no cristianizados que a partir de entonces será utilizado por pintores y grabadores coloniales, transformándose con el tiempo en una alegoría que representará al continente americano.

33. MANUEL DOMÍNGUEZ: «Prólogo a la Relación de Hernando de Ribera», *Revista del Instituto Paraguayo*, IV, 36, Asunción, 1902. Disponible en: https://www.portalguarani.com/_/20905_relacion_de_hernando_de_ribera__prologo_de_manuel_dominguez.html

34. «Ellas hacen la guerra cotidianamente contra cualquier nación y tratan inhumanamente a aquellos que toman en guerra. Para hacerlos morir, los toman por una pierna y los cuelgan de un árbol [...] y no se los comen como los otros salvajes, de tal manera que los pasan por fuego, hasta tal punto de reducirlos en cenizas [...] y dan gritos maravillosos para espantar a sus enemigos». ANDRÉ THEVET: *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs terres & isles decouvertes de nostre temps*. Anvers. De l'imprimerie de Christophe Plantin a la Licorne d'or, Paris, 1558, pp. 267-273. <https://dl.wdl.org/15523/service/15523.pdf>

35. Albert Eckhout (1610-1665) fue un pintor viajero holandés que entre 1637 y 1647 vivió en Pernambuco, Brasil, donde retrató su fauna, flora y grupos étnicos. Algunos trabajos sobre el estudio de su producción pictórica son: REBECCA PARKER BRIEN: *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006 o VRIES, E. D.: *Eckhout e o Novo Mundo*, 2002; en E. Vries y G. Dourado (Eds.): *Albert Eckhout volta ao Brasil/Albert Eckhout returns to Brazil [Eckhout vuelve a Brasil] (1644-2002)*. *Catálogo da Exposição*, pp. 155-165.

LA ALEGORÍA DE AMÉRICA

A raíz de todos estos relatos, la configuración de América irá adquiriendo unas características particulares en el imaginario europeo. La ampliación del mundo a un cuarto continente demandó la alegoría de este nuevo territorio con aquellos rasgos que pudieran identificarlo y distinguirlo de los ya conocidos: Europa, Asia, África y América.³⁶ A lo largo del Renacimiento y el Barroco cada continente será personificado mediante una mujer acompañada de ciertos atributos característicos de su territorio: flores, frutos, animales, objetos o indumentarias acordes con las costumbres de cada zona.

El primer grabado de *América* incluido en una representación alegórica femenina de los cuatro continentes es una calcografía de Etienne Delaune, publicada en París en 1575, que forma parte de la Colección Rosenwald de la National Gallery of Art.³⁷ América se representa como una mujer sentada de espaldas al espectador, desnuda en medio de una rica naturaleza, acompañada por algunos animales, tocada de plumas y armada con un arco, un carcaj y varias flechas.

A partir de este momento esta será la representación más habitual de América, como una personificación de conceptos abstractos: una mujer corpulenta, semidesnuda, morena, de rostro europeo, vestida de plumas y portando arco, carcaj y flechas, es decir, dotada con los «símbolos de la barbarie, metáfora ilustrada del primitivismo».³⁸ En algún ejemplo podemos encontrarla sentada sobre un armadillo de grandes dimensiones, como puede apreciarse en el grabado de Marten de Vos y Adriaen Collaert (Ámsterdam, 1586-1591),³⁹ editados en el taller de Phillip Galle (Fig. 3), que forma parte del conjunto de imágenes de los cuatro continentes. Estos serán representados entonces por figuras femeninas, pero «la lógica que se escenifica manifiesta claramente una dominación de categorías logocéntricas como el saber, el poder o la religión, frente al caos, la naturaleza y la ausencia de elementos civilizados en el caso de América».⁴⁰ La joven aparece rodeada de extraños animales y algunos caníbales que sacrifican a un hombre para asarlo en la hoguera, mientras al fondo se desencadena una batalla entre naturales y españoles.

36. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA: «Iconografía de los cuatro continentes en Hispanoamérica y en España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX», en Rafael López Guzmán (ed.), *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*, Universidad de Granada, Granada, 2017, 91-101.

37. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Etienne_Delaune%2C_America%2C_1575%2C_NGA_47807.jpg

38. MAR RAMÍREZ-ALVARADO Y FERNANDO CONTRERAS-MEDINA: «Imagen y construcción de identidades: el *Flaming*. Visual en las imágenes alegóricas del “Nuevo Mundo”», *Universum*, 37, 1, Universidad de Talca, 2022, p. 114.

39. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.96928>

40. VANNESA FONSECA: «América es nombre de mujer», *Revista Reflexiones*, 58 (1), 1997, p. 14. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10965>



Figuras 3.1, 3.2 y 3.3. Marten de Vos, *América*, 1550-1603, Museo Plantin-Moretus de Amberes; Adriaen Collaert, after Marten de Vos, *Amerika*, 1586-1591, Rijksmuseum de Ámsterdam; Anónimo after Marten de Vos. *Alegoría de América*, xvi, Metropolitan Museum of Art

De esta obra se han localizado unos dibujos preparatorios para las series grabadas donde colaboran varios artistas, como Marten de Vos, en el Museo Plantin-Moretus de Amberes.⁴¹ Se trata de un pintor flamenco de estilo manierista que destaca sobre todo como dibujante, formado inicialmente con su padre y años más tarde con Tintoretto. Autor de numerosas composiciones, sus diseños serán utilizados por grabadores flamencos y holandeses convirtiéndose en un referente de su época.⁴² Creemos que este es el caso del dibujo localizado en el Metropolitan Museum of Art, catalogado como anónimo y fechado por la misma época, que muestra un parecido más que evidente con las imágenes que analizamos, salvo que en esta ocasión, América aparece vestida con una túnica dejando al descubierto un solo pecho, como las amazonas clásicas que citábamos al inicio de estas líneas.

Uno de los grabados más característicos de esta temática quizá sea *Américo Vespucio redescubre América de Nova Reperta* (1580) obra de Theodore Galle, Philippe Galle y Jan Collaert, según Jan Van der Straet,⁴³ que documenta el encuentro entre Europa y América de forma alegórica. En realidad, se trata del encuentro entre un hombre, cuyo astrolabio, estandarte o los barcos del fondo lo identifican como el navegante florentino Américo Vespucio, y una mujer desnuda, sentada en una hamaca, que representa el Nuevo Mundo o América. Cita el texto: «América. Américo la llamó una sola vez y desde entonces siempre estuvo despierta».

41. *Alegoría de América*, fechada entre 1550 y 1603. Dibujo sobre papel, Museo Plantin-Moretus de Amberes (PK.OT.00074). Medidas: 290 mm x 193 mm.

42. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA: «El uso de fuentes gráficas en Hispanoamérica. El biombo del Museo de Navarra», *Quiroga*, 15, 2019, p.51. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7040821>

43. JAN VAN DER STRAET: *Américo Vespucio descubre América*, finales del siglo xvi. Pluma y bistre, realizado con blanco, 19 x 26,5 cm., The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Los estudios sobre esta imagen han hecho hincapié en el uso del género y la sexualidad como metáforas de la exploración y conquista del territorio, en este caso a través de una serie de oposiciones pictóricas: femenino/masculino, desnudo/vestido, recostado/de pie y naturaleza/cultura. La representación del encuentro cultural o territorial entre Europa y América como un tipo de encuentro sexual es habitual en las imágenes de principios de la Edad Moderna y existe una relación iconográfica entre la figura de América y otras representaciones femeninas con un canon similar en la pintura de la época.⁴⁴ Se trata de una imagen eminentemente eurocéntrica, basada en una visión tan abstracta como improbable de la realidad e inspirada por las descripciones deformadas de cronistas como Bernal Díaz del Castillo y otros autores ya citados.

Existe también cierta relación iconográfica entre esta mujer y la imagen de América que aparece en la portada del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, publicada por primera vez en Amberes en 1570.⁴⁵ La posición del torso, los brazos y las piernas de las figuras son similares, así como los adornos que llevan. En esta ocasión aparece sentada sosteniendo en la mano derecha una macana, que en la imagen de Galle aparece apoyada en un árbol, y en la izquierda una cabeza humana cercenada. América está desnuda, se identifica por el arco y la flecha, y se representa como «cazadora de hombres». Esta imagen de América como cazadora y, potencialmente, como caníbal, establecerá unos códigos iconográficos que se van a repetir en otros grabados, como observamos en la *América* de Philips Galle (1585-1590),⁴⁶ que van a subsistir, en parte, hasta comienzos del siglo XIX.

En este sentido, una de las imágenes más influyentes en la cultura visual europea de la Edad Moderna aparece en las ediciones de principios del siglo XVII en la *Iconología* de Cesare Ripa, un libro de emblemas que proporciona un vocabulario pictórico que servirá como modelo para autores posteriores (Fig. 4). La primera edición ilustrada que se publica en Roma hacia 1603 contiene un grabado alegórico de América,⁴⁷ representada como una mujer parcialmente vestida que recuerda al mito amazónico clásico, con un tocado de plumas, el arco y las flechas, y entre sus pies una cabeza humana decapitada y atravesada por una flecha. Esta imagen se irá modificando en las ediciones de

44. Como podemos observar en obras como *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, pintada por Tiziano en 1560, que se encuentra en el Museo del Prado, y cuya composición guarda cierta relación con la obra que analizamos.

45. YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ Y ALICIA DÍAZ MAYORDOMO: «Monumenta iconográfica americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas», *Norba. Revista de Arte*, Vol. XL, 2020, pp. 73-92, p. 79.

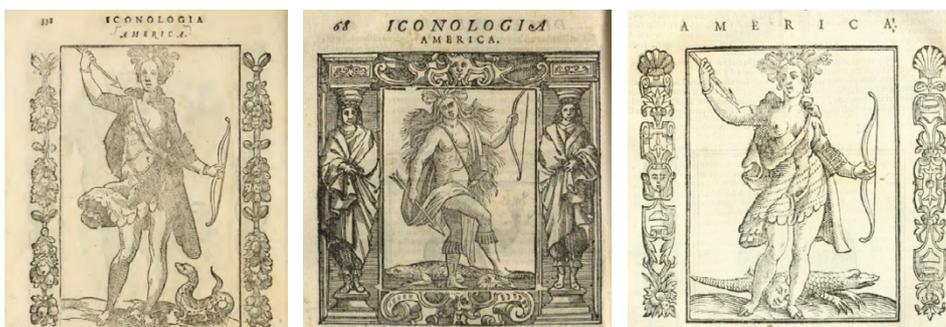
46. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.417340>

47. Posteriormente, las ediciones se multiplicarán en distintos idiomas. Los grabados alegóricos de América aparecieron junto a los de otros continentes y se difundieron en la edición de Roma de 1603, y en las de Siena de 1613 y 1618.

1613 y 1618, aunque manteniendo los atributos principales como se describe en estas líneas:

Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo el hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño.⁴⁸

A menudo aparece acompañada por animales carnívoros de gran tamaño que según las crónicas,⁴⁹ simbolizan el canibalismo como una práctica habitual de los habitantes de América. Estos atributos acompañarán a las mujeres de estas provincias y serán frecuentes las imágenes donde se muestren las riquezas de la tierra, su vegetación exótica y exuberante, o la presencia de animales extraños a los europeos (armadillos, perezosos, aves exóticas...), como en el lienzo titulado *América* de Teófilo de Jesús (1758-1847) que se encuentra en el Museu de Arte da Bahía (Brasil).



Figuras 4.1, 4.2 y 4.3. Cesare Ripa, *América*, tomada de su libro *Iconología*, Roma, 1603; Cesare Ripa, *América*, tomada de su libro *Iconología*, Siena, 1613; Cesare Ripa, *Nueva iconología de Cesare Ripa de Perugia, caballero de las SS. Mauricio y Lázaro...* Padova, 1618

48. *América* según CESARE RIPA: *Iconología*, Herederos de M. Fiorimi impresores, Siena, 1613 (Fuente de la imagen: Portland State University Branford P. Millar Library); CESARE RIPA: *Iconología*, 2 vols., Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1987, 2, p. 108.

49. Diarios, cartas y crónicas de los exploradores europeos en América se refieren al consumo de carne humana como una práctica habitual de ciertas sociedades del Nuevo Mundo, como el *Diario de Colón*, que el 23 de noviembre de 1492 escucha hablar de un grupo de devoradores de hombres en las Antillas llamados «Caníbales». CRISTÓBAL COLÓN: *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento* (10a edición), I. B. Anzoátegui (ed.), Colección Austral Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

Siguiendo una iconografía similar encontramos el grabado de John Stafford (1630),⁵⁰ un emblema que representa la barbarie y la rudeza en medio de una rica naturaleza. En este ejemplo, el desnudo y la sensualidad fortifican la imagen, siguiendo las indicaciones de Ripa, que serán reproducidas en varias ciudades de Europa con algunas variantes. Este es el caso de la alegoría de *América* de Crispijn van de Passe (I) (Colonia, 1589-1611)⁵¹ que, disminuyendo un poco el erotismo y la voluptuosidad de la anterior, rodea la imagen principal de otros elementos fuertemente simbólicos, como el jaguar y la serpiente. Con unas características similares encontramos el grabado de Jan Sadeler, según el dibujo de Dirck Barendsz (1581), perteneciente a una serie sobre las cuatro partes del mundo,⁵² donde América aparece como una mujer tocada de plumas, con una lanza en las manos, apoyada en un árbol y rodeada por un rico paisaje. Al fondo se observa un pequeño poblado y varios naturales en el río. Se trata de una obra que guarda un parecido más evidente con el grabado de Cornelis van Dalen (II) (Ámsterdam, 1648-1664),⁵³ que posiblemente utilizara como modelo la anterior, introduciendo pequeñas modificaciones en la figura femenina. De este mismo autor es el grabado *America afflicta gemens* o *América se seca las lágrimas* (Ámsterdam, 1648-1664)⁵⁴ (Fig. 5), que contiene todos los atributos de la alegoría americana (tocada de plumas con arco, carcaj y flechas, apoyada sobre un caimán), pero no es la imagen de una guerrera salvaje sino la de una mujer triste y afligida por el sufrimiento de esta tierra. Dicen las crónicas, que los indígenas comentaban cómo por las noches una mujer gritaba «Hijos míos, pues ya tenemos que irnos lejos», en un intento por salvar a los nativos de lo que estaba por venir con la llegada de los españoles.⁵⁵

La *Alegoría de América* del grabador parisino Abraham Bosse (1602-1676), cuyos ejemplares se han localizado en el Metropolitan y Rijksmuseum,⁵⁶ muestra sin embargo una serie de atributos diferentes para adornar la imagen y su personificación. En este caso, se trata de una mujer vestida de plu-

50. Grabado de *América* perteneciente a la Serie: *Los cuatro continentes* y se encuentra en el British Museum. Contiene una inscripción al margen de la imagen con un verso de George Wither.

51. ENRIQUE FLORESCANO: *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006p. 62; M^a LUISA SOUX: «De la América bárbara a la Patria Ilustrada: alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje», *Estudios bolivianos*, 19, 2013, p. 102. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1938-1491>.

52. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-7440>

53. Grabado/ aguafuerte sobre papel. Alto 228 mm x ancho 168 mm. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1878-A-2571>

54. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.100949>

55. BERNARDINO DE SAHAGÚN (FRAY): *Historia general de las cosas de la Nueva España II*, Libro XII, Capítulo IX, «Del llanto que hizo Moctezuma y todos los mexicanos desde que supieron que los españoles eran tan esforzados», Red Ediciones S.L., Madrid, 2021; DIEGO DURÁN (FRAY): *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, (Manuscrito), Biblioteca Digital Hispánica, 1579.

56. GEORGES DUPLESSIS: «Catalogue de l'oeuvre de Abraham Bosse», París, 1859, pp. 98-99, cat.nr. 1089. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-42.062>

mas con un ceñido corpiño en la cintura, que cubre su cabeza con una gran flor abierta boca abajo a modo de *copilli*. En la mano izquierda lleva una lanza y en la derecha la mitad de la bola del mundo con el mapa del continente americano a quien representa. En la parte inferior de la imagen se puede leer: «En las islas que tengo, la tierra es toda verde, como lo está desde que fui descubierta, y no hay bajo el cielo flor encantadora; todos me cortejan».

Otro ejemplo con una composición mucho más compleja es el que aparece en la página 9 del libro, *América, Being the latest, and most Accurate Description of the New World* (1671),⁵⁷ escrito por el holandés Arnoldus Montanus (1625-1683), donde se refleja la fascinación de Europa por el Nuevo Mundo en el siglo XVII. La traducción completa del título representa parte de su imagen: *América: es la última y más exacta descripción del Nuevo Mundo: contiene los orígenes de los habitantes y los viajes más notables que se han hecho hasta allí; la conquista de los vastos imperios de México y Perú y otras grandes provincias y territorios, con las diversas plantaciones europeas en esas partes: también sus ciudades, fortalezas, pueblos, templos, montañas y ríos: sus hábitos, costumbres, modales y religiones: sus plantas, bestias, aves y serpientes: con un apéndice que contiene, además de varias otras adiciones considerables, un breve estudio de lo que se ha descubierto de la desconocida tierra del sur y de la región ártica.*⁵⁸ Montanus nunca visitó América y su obra contiene numerosos errores y concepciones fantásticas sobre los pueblos y animales de América. Sin embargo, se convirtió en una obra de referencia en Europa durante muchos años. Su editor y grabador es Jacob van Meurs, activo en Ámsterdam entre 1651 y 1680, especializado en obras de historia, geografía y crónicas de viajes. Se trata de un libro profusamente ilustrado con 125 grabados en cobre que incluye mapas, retratos o láminas como *América*.⁵⁹ A través de una compleja composición, en este grabado el autor destaca a una mujer tocada de plumas sobre una enorme venera, a modo de Venus, apoyada sobre el cuerno de la abundancia y arrojando preciados metales para simbolizar la riqueza de América. La imagen se completa con diferentes animales, construcciones y personajes propios de aquellas tierras en una composición piramidal.

57. Se trata de un libro profusamente ilustrado, traducido y publicado en Inglaterra por el editor y cartógrafo John Ogilby con el título *América, Being an Accurate Description of the New World* (1671). <https://archive.org/details/America00Ogil/page/n7/mode/2up>

58. Esta traducción de la edición publicada en Londres en las mismas fechas difiere ligeramente del título original en alemán de la misma obra que se encuentra en la Biblioteca del Congreso de EUA, 1671, Library of Congress. Disponible en: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2019gen11011/?st=gallery>.

59. Fuente: Library of Congress, p. 9. <http://hdl.loc.gov/loc.rbc/rbkb.0003>



Figuras 5.1, 5.2 y 5.3. Cornelis van Dalen (II), *América se seca las lágrimas* (Ámsterdam, 1648-1664), Rijksmuseum de Ámsterdam; Abraham Bosse, *Alegoría de América*; Georges Duplessis: «Catalogue de l'oeuvre de Abraham Bosse», París, 1859, pp. 98-99, cat.nr. 1089; John Ogilby, *América, Being the latest, and most Accurate Description of the New World* (1671), escrito por el holandés Arnoldus Montanus, p. 9

Mucho más original es el frontispicio de la *Geographia Blaviana* de Joan Blaeu (1665),⁶⁰ donde se recupera la imagen de la América salvaje. En esta ocasión, la protagonista es la personificación femenina de la Geografía sentada sobre un carro triunfal tirado por dos leones y acompañada por las alegorías de los cuatro continentes: Europa, África, Asia y América. Se trata de una obra de Cornelis van Dalen (II), según diseño de Govert Flinck (1648-1664/1665),⁶¹ que abre la puerta a una iconografía diferente hasta la fecha. En esta ocasión América aparece caminando junto al carro y a sus pies se representa un pequeño armadillo. En otras imágenes será ella la que aparezca sentada en el carruaje, tirando de las riendas que conducen animales salvajes propios de la fauna americana e incluso seres híbridos o ilusorios. El origen de estos carros triunfales hay que buscarlo en la Antigüedad Clásica, vinculados a fastos públicos de carácter militar o deportivo y relacionados a veces con arcos triunfales. En el Renacimiento se recupera esta tradición y se van a utilizar como escenarios itinerantes en las festividades públicas más importantes. Solían combinar figuras pictóricas, escultóricas y personajes reales, a los que se

60. JOAN BLAEU: *Atlas Mayor o Geographia Blaviana*, Oficina de Juan Blaeu, Ámsterdam, 1662. Considerado uno de los atlas holandeses más grandes y notables del mundo. Representa el estado del conocimiento geográfico del mundo a mediados del siglo XVII. La portada del primer volumen data de una reimpresión de 1665. Se publicó después en francés, holandés, alemán y húngaro.

61. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.191569>

sumaban ciertos animales. Parece que en un primer momento se inspiraron en los *Triunfos* de Petrarca y se vincularon a la tradición mitológica y alegórica. Representaban o escenificaban algún asunto vinculado con las fiestas o se caracterizaban por un profundo sentido alegórico, como en el caso que nos ocupa.

Entre los ejemplos localizados encontramos el grabado *Nos vemos en un río, América*, de Stefano della Bella (1620-1664),⁶² realizado para Luis XIV hacia 1644, donde el carro de América aparece arrastrado por dos armadillos desproporcionados, o la *Alegoría de América* de Gerhard Groenin (1570)⁶³ tirado por dos leones americanos transportando sacos y un arca llena de monedas. En las ruedas del carro se puede leer: Perú, Cuba, Hispaniola... y al fondo se observan los bergantines recibidos por los indios.⁶⁴ Otra excepcional imagen es el grabado realizado por Julius Goltzius a finales del s. XVI, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de New York,⁶⁵ donde dos unicornios son los encargados de tirar del carro, algo tan fantástico como el conjunto del relato. Los dibujos son obra de Marten de Vos, que posiblemente utilizara como fuente de inspiración los *Triunfos* de Petrarca, ya mencionados, junto con la iconografía tradicional de los cuatro continentes, como observamos en los frescos de la Casa del Dean en Puebla de los Ángeles. Aquí se representa el *Triunfo de la Castidad* de Petrarca, quizá copiada de alguna edición entre 1580 y 1590,⁶⁶ cuya alegoría tiene un parecido más que evidente con la imagen de América que comentamos. Sin embargo, no creemos que exista una relación simbólica entre la castidad y la figura de la amazona, aunque observamos otros elementos habituales en la imagen alegórica, como un pequeño armadillo o un caimán, que habitualmente acompañan a América.

62. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/3745914--marilou-page/representations-des-autochtones-d-amerique/objecten#/RP-P-OB-34.887,12>

63. GERHARD GROENIN: *Alegoría de América*. Diseño de Gerard van Groeningen, impreso en Italia, Países Bajos. Fuente: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.597990>

64. YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ: «La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos», en Ester Prieto Ustio (ed.): *La construcción de imaginarios. Historia y Cultural visual en Iberoamérica (1521-2021)*, Colección Biblioteca Historia de América, Vol. 4, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2022, p. 26. <https://ariadnaediciones.cl/images/pdf/LaConstruccionDeImaginarios.pdf>

65. *America, from The Four Continents*, by Julius Goltzius (Dutch, died ca. 1595), after Maerten de Vos (Netherlandish, 1532–1603), Dutch, 16th century. Engraving, 21.9 x 28.1 cm, The Metropolitan Museum of Art.

66. ALFONSO ARELLANO: *La casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, UNAM, México, 1996, pp. 34-35.



Figura. 6.1, 6.2 y 6.3. Julius Goltzius, *America*, from *The Four Continents* Metropolitan Museum of Art de New York; Anónimo, según diseño de Gerard van Groeningen, *Amerika*, Países Bajos, 1570; Anónimo, *América*, 1549-1699, Rijksmuseum de Ámsterdam⁶⁷

El último de los ejemplos con este tipo de representación es un extraordinario grabado anónimo, fechado entre 1549 y 1699 que se encuentra en el Rijksmuseum de Ámsterdam y forma parte de un conjunto sobre los cuatro continentes. En esta ocasión es Poseidón con su tridente el que tira de las riendas de unos caballos marinos que forman parte del cortejo y numerosos personajes a caballo anuncian su llegada con el sonido de las trompetas. América aparece situada en la parte superior del carruaje, con el arco en la mano y el carcaj de flechas, que nos recuerda a Artemisa portando los atributos que la caracterizan, sentada sobre una especie de venera y acompañada por una gran cantidad de personajes vestidos con armaduras y cascos de llamativas plumas (que parecen representar a los españoles), varios entes mitológicos y otros monstruos marinos para completar la escena. Se trata de seres inspirados por las numerosas leyendas que se difundieron en aquel

67. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2008-522>

momento a través de los grabados, representando los misterios y dificultades que entrañaron los viajes trasatlánticos.

La relación entre Europa y América también aparece representada en muchos ejemplos según las épocas, los países y las modas, casi siempre manteniendo los atributos que las caracterizan. Un ejemplo singular lo encontramos en la obra que publica en México en 1666 Isidro de Sariñana y Cuenca (1631-1696) para conmemorar la muerte del rey Felipe IV. Entre sus ilustraciones encontramos el *Llanto de Occidente en el más claro Sol de las Españas*, una imagen simétrica que encarna a Europa y América. El espacio pictórico aparece dividido en dos partes flanqueado por dos mujeres acompañadas por el siguiente texto:

Este jeroglífico representa a Europa y América, cada una dedicando media tumba a su grandeza, pues dos mundos eran necesarios para formar uno digno de su memoria; de modo que en los ritos funerarios que celebró España, se erigió la mitad, a la que Nueva España hubo de añadir su complemento...⁶⁸

Los atributos que acompañan a las dos mujeres nos ayudan a identificarlas; Europa con la corona sobre la cabeza y el cetro en la mano, como reina, mientras América se aparta de la iconografía tradicional, acompañada por un gran abanico de plumas y una diadema real o *copilli*.⁶⁹ Una iconografía muy diferente hasta la fecha donde se representa a las mujeres como soberanas y ataviadas con ricas telas.

En el siglo XVII encontramos una imagen más amable y risueña de América, alejada de la figura salvaje de obras anteriores. Este es el caso de *La alegoría de América rindiendo homenaje a Europa* atribuida a Pierre Mignard (1612-95),⁷⁰ una escena desarrollada en el interior de un ostentoso palacio, donde una joven América vestida con su *copilli* y faldellín de plumas lleva en las manos su carcaj y enseña a Europa niña a utilizar el arco y las flechas. Los contrastes iconográficos entre los dos personajes son evidentes, así como los detalles que el autor refleja en toda la obra, sin embargo, el tratamiento, la composición y sus protagonistas manifiestan una imagen dulce e ingenua.

Por tanto, después de todos los ejemplos citados, observamos que a mediados del siglo XVII la imagen de América se va modificando lentamente, sin dejar de mostrar sus atributos habituales, pero introduciendo algunos deta-

68. ISIDRO SARIÑANA Y CUENCA: *Llanto del Occidente en el más claro Sol de las Españas: fúnebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigió en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande, Viuda de Bernardo Calderón*, México, 1666, pp. 105-108. Disponible en: https://archive.org/details/gri_000033125012656605

69. JAIME CUADRIELLO: «Los jeroglíficos de la Nueva España», en Ana Laura Cué (ed.): *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, 1994, p. 91.

70. Perteneciente a una colección particular (MeisterDrucke-833030) óleo sobre lienzo (40 x 35 cm). Fuente: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Pierre-Mignard/833030/Una-Alegor%C3%ADa-de-Am%C3%A9rica-Rindiendo-Homenaje-a-Europa.html>

lles que intentan suavizarla. Una muestra de ello es el grabado de Guillaume de Gheyn (1660), donde América ya no se representa sola, sino acompañada por su familia (su esposo y su hijo) mostrando una imagen más humanizada. Un ejemplo similar podemos encontrarlo en *Julio: par de Amerika* de Crispijn van de Passe (II) (1604-1670).⁷¹ Una alegoría del mes de julio perteneciente a la serie de los doce meses del año, que se representa con parejas de distintos países y los signos del zodiaco, pero América en esta ocasión no aparece con el niño. La imagen familiar se recupera en el *Descubrimiento de América* de Charles Le Brun (1619-1690) de la Pinacoteca de São Paulo, y una versión muy similar en el biombo atribuido al pintor mexicano Juan Correa (1670-1730) del Museo Soumaya de México, donde se personifican *Las cuatro partes del mundo*. (Fig. 7)

Así, a través de la alegoría se puede decir que se inicia una visión nueva de América, aunque en el fondo de la imagen se sigan manteniendo los animales y los símbolos de la naturaleza salvaje. Para Enrique Florescano, esta pintura se asemeja a los cuadros de castas que se hicieron comunes en el siglo XVIII.⁷² Se trata entonces de una transformación fundamental en la imagen que desde Europa se tenía de América, ya no será una efigie sexuada y bárbara en medio de la naturaleza, sino que se convierte en una imagen social, familiar y humana.⁷³

Si avanzamos un poco más en el tiempo y nos acercamos al siglo XVIII, encontramos un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid donde se describen las honras y exequias realizadas en Santafé en homenaje al rey don Luís Fernando. La primera página es un frontispicio presidido por la alegoría americana, coronada con el penacho de plumas y un loro en la mano, mientras Santafé aparece con la granada y el águila a los pies. La inscripción dice, al Rey Nuestro Sr. Dn. Philipo V. en su Real y Supremo Consejo de las Indias. El documento está fechado el 12 de junio de 1726.⁷⁴ Un ejemplo similar se encuentra en la jura de Fernando VII como rey el 11 de septiembre de 1808.⁷⁵

71. Fuente: Rijksmuseum de Ámsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.442546>

72. ENRIQUE FLORESCANO: «Alegorías de la Patria en el Virreinato», *Jornadas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 2004. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/17/ima-alego.html>

73. MARÍA LUISA SOUX: «De la América bárbara a la Patria ilustrada: Alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje», *Estudios Bolivianos*, 19, La Paz, 2013, pp. 95-118. Disponible en: http://revistasbolivianas.umsa.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S207803622013000200007&lng=pt&nrm=iso&tlng=es

74. MARTA FAJARDO DE RUEDA: «Arte y poder: Las honras fúnebres del rey Luis Fernando, el primer Borbón madrileño en Santa Fe de Bogotá en el año 1725», en *Caminos cruzados: historia, cultura e imágenes*, Libros de la Facultad, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2010, pp. 89-115.

75. La imagen superior representa: La Antigua y la Nueva España juran en manos de la religión vengar a Fernando VII, 1809. Cat. 228. La inferior: Préstamo patriótico a favor del rey nuestro señor don Fernando Séptimo y sus vasallos españoles bajo la dirección y administración del Cuerpo de Comercio de Nueva España, 1810. Cat. 213. ESTHER ACEVEDO: «Entre la Tradición Alegórica y la Narrativa



Figura 7.1 y 7.2. Anónimo, según Charles Le Brun, *Descubrimiento de América*, Pinacoteca de São Paulo, 1650, óleo sobre tela; Figura 7.2. Juan Correa, detalle de América del biombo sobre *Las cuatro partes del mundo*, óleo sobre lienzo xviii, Museo Soumaya de México

A partir de este momento comienzan a aparecer nuevos detalles en la personificación de América, rodeada de los frutos y riquezas de aquellas tierras, a los que se incorpora el cuerno de la abundancia y la bola del mundo con el mapa del continente americano, como en la obra de Jan Caspar Philips (1766).⁷⁶ También encontramos grabados del mismo autor sobre la *Alegoría de Sudamérica* y *Norteamérica*. Por su parte, otros autores recuperan su imagen salvaje, quizá influenciados por Ripa, como el frontispicio grabado por J. Laroque⁷⁷ publicado en la *Enciclopedia de Viajes* de Jacques Grasset de Saint Sauveur en 1796.⁷⁸ En su discurso preliminar, señala que está destinada a jóvenes, viajeros, comerciantes o especuladores, las mujeres (que encontrarán una fuente inagotable de novedades, como las vestimentas ligeras del Medio Oriente, las plumas de los americanos, las perlas de los africanos o los

Factual», *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, pp. 135-136.

76. *Alegoría de América*. Jan Caspar Philips, Ámsterdam, 1765/6. Medidas: alto 181 mm × ancho 108 mm. Portada de: Thomas Salmon, *Historia Contemporánea, o Estado Actual de América*, 1766. Fuente: Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/1634716--alejandro-manuel-sanz-guillen/america/objecten#/RP-P-1964-3541,6>

77. Biblioteca Nacional de París, Francia. Fuente: *Revista Credencial* <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/arte-heroico-en-colombia-algunas-cuestiones-de-representacion-institucionalidad>

78. JACQUES GRASSET DE SAINT-SAUVEUR: *Encyclopédie des voyages contenant l'historique abrégé de moeurs, Habitudes domestiques, religion, fêtes, Supplices, funérailles, de tous les peuples: Complète et la colección de leurs habillemens Civils, militaires, religieux et dignitaires, dessinés d'après la natureza, tumbas avec soin et colorés à l'Aquarelle* en 5 volúmenes, Deroy, París, 1796.

diamantes de los asiáticos) y lo que el autor llama los *amateurs*, que podrán hallar en las costumbres y en las figuras de todos los pueblos, la influencia del clima y los caracteres de cada uno de ellos.⁷⁹

En todas estas imágenes observamos que la iconografía europea sobre el Nuevo Mundo es extremadamente profusa y variada. Encontramos ejemplos de visiones peculiares sobre un universo que se mostraba desconocido al conquistador europeo⁸⁰ y, en este contexto, las imágenes surgidas a partir de las idealizaciones sobre un mundo tan distante dicen mucho más sobre el medio y la cultura en que se produjeron, que sobre aquello que pretendían representar.

A partir del siglo XIX, de acuerdo con las exigencias representativas de la nueva nación, la alegoría americana identificada con «La Tierra» pasará a tener implicaciones políticas y de gobierno, confundiendo con la «Patria», sobre todo en el período de las guerras de independencia y en los años posteriores.⁸¹ Un claro ejemplo lo encontramos en un lienzo mexicano de 1820 que representa a «La patria mexicana».⁸² Una versión que recupera los atributos de la alegoría americana como imagen de la tierra mexicana, enfatizando en su riqueza, sus gestas y su soberanía, e incorporando los colores de la bandera en el penacho y el faldellín de plumas. La India ya no es salvaje, ni caníbal, aparece vestida y es símbolo de la Patria y sobre todo de la Libertad. En ocasiones incluso se incorporan personajes históricos reales con alegorías o emblemas de virtudes, actividades humanas o formas de gobierno, como el óleo de Pedro José de Figueroa,⁸³ *Post Nubila Faebus. Simón Bolívar, libertador y padre de la patria*, más conocida como *Bolívar con la América India* (1819), una alegoría de la libertad⁸⁴ perteneciente a la Colección del Museo de la Independencia - Casa del Florero, Mincultura (Reg. 03-076), Bogotá.

A finales de la centuria, después de cuatro siglos de presencia occidental en el continente americano, las imágenes siguen manteniendo la tradi-

79. ALBERTO GULLÓN ABAO Y ARTURO MORGADO GARCÍA: «Cultura visual y representación textual: la imagen de los pueblos americanos a través de la Encyclopedie des voyages de Jacques Grasset Saint Sauveur (1796)», *Trocadero*, 32, Extraordinario, 2020, pp. 179-206.

80. CARLA MARY SILVA OLIVEIRA: *A América alegorizada. Imagens e Visões do Novo Mundo na Iconografia Europeia dos Séculos XVI a XVIII*, Editora da UFPB, 2014, p. 21.

81. JESÚS BUSTAMANTE: «América y sus alegorías: India Caníbal, India de la Libertad, Matrona Romana. Los avatares de un símbolo», en Bernard, Carmen; França Paiva, Eduardo; Salazar-Soler, Carmen (coords.): *Serge Gruzinski, le passeur persévérant*, CNRS Éditions, París, 2017, p. 356. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/295952>

82. ANÓNIMO: *Alegoría de México*, Siglo XIX, Cat. 18, en ESTHER ACEVEDO: «Entre la Tradición Alegórica y la Narrativa Factual», en: *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 116.

83. YOBENJ AUCARDO CHICANGANA-BAYONA: «La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria», *Estudios de filosofía práctica historia de las ideas*, 13, 1, 2011. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902011000100002#n1

84. La *Asamblea de Notables*, encabezada por José Tiburcio Echevarría, quiso agasajar a Bolívar y a sus tropas después del triunfo de Boyacá, creando una condecoración, la *Cruz de Boyacá*, y dispuso la realización de una pintura: «Bajo del Dosel del Cabildo de la Ciudad, será colocado un cuadro emblemático, en que se reconocerá la libertad sostenida por el brazo del General Bolívar», tal como se refleja en esta obra.

ción con formas y símbolos de carácter popular, como metáforas comprensibles para un público lo más extenso posible, sobre todo las que llegaban a Europa a través de la prensa.⁸⁵ En las principales ciudades aparecieron revistas conocidas como «ilustraciones» cuya línea editorial las situaba entre el periodismo de reportaje y la crónica gráfica, que combinaba la crónica de actualidad con la divulgación de temas científicos, históricos, literarios y artísticos. Algunos de los títulos periódicos editados en Madrid y Barcelona no dejan lugar a dudas sobre su vocación transatlántica. Entre ellas podemos citar *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 1869-1921), *Album Ibero Americano* (Madrid, 1891-1909), *La Ilustración Hispano-Americana* (Barcelona, 1881-1891) o *La Ilustración Ibero-Americana* (Barcelona, 1929-1930). Destaca, por ejemplo, la *Alegoría de América* publicada en la revista *El Álbum Ibero Americano*, n.º 14 (14/10/1892), y al pie de la imagen se lee «América antes de la conquista», o la portada del semanario satírico *L'Esquella de la Torratxa*.⁸⁶ Los grabados e ilustraciones muestran paisajes, animales, plantas y modos de vivir muy distintos a los que solía ver el público urbano, principal espectador de este tipo de imágenes. Los relatos de viajes, las descripciones geográficas y científicas, o las curiosidades antropológicas adquirieron una gran popularidad, acompañados por ilustraciones que obedecían a los cánones estéticos de finales del siglo XIX, que mezclaban la exaltación heredada del romanticismo con el naturalismo de tendencia realista.

CONCLUSIONES

Después de lo expuesto, creemos que la imagen propia y real de América, de sus hombres y de sus mujeres, fue inventada en muchos casos por los descubridores que pretendieron «ver», a toda costa, la imagen preconcebida que ellos tenían de las Indias Occidentales.

Quizá se trate de un producto cultural, ya sea individual o colectivo, que se fue tamizando con toda su escala de valores, creencias o percepciones, para ser transmitido y transformado dentro del seno de la propia sociedad en función de las épocas y los factores que la condicionaban,⁸⁷ hasta convertirse en un tópico en la Europa de los siglos XVI y XVII. Edmundo O'Gorman decía que América no fue descubierta, sino inventada por los europeos, ya

85. JOSEP PINYOL VIDAL: «Imágenes y estereotipos iconográficos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX», *Amerika*, 14, 2016, p. 2. Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/7298>

86. *Ibid*, op, cit. p. 5.

87. ALFREDO JIMÉNEZ NÚÑEZ: «Imagen y culturas: consideraciones desde la antropología ante la visión del indio americano», en *Imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, 1990.

fueran cosmógrafos, historiadores, artistas o filósofos, los cuales no llegaron a admitir la realidad del nuevo continente.

Por tanto, en los siglos XVI y XVII las falsificaciones iconográficas transformaron la realidad y exportaron al viejo continente un repertorio visual irreal solo superado en el siglo XIX. Esta evolución sin duda será una expresión de profundos procesos políticos y sociales, estrechamente relacionados con la cultura y la definición de sus actores.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, ESTHER: «Entre la Tradición Alegórica y la Narrativa Factual», *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.
- ARELLANO, ALFONSO: *La casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, UNAM, México, 1996.
- BENITO, ANA: «El viaje literario de las amazonas: desde las Estorias de Alfonso X a las crónicas de América», en Rafael Beltrán (ed.): *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, València, pp. 239-251.
- BLAEU, JOAN: *Atlas Mayor o Geographia Blaviana*, Oficina de Juan Blaeu, Ámsterdam, 1662.
- BLAKE TYRRELL, WILLIAM: *Las amazonas: un estudio de los mitos atenien- ses*, D. F.: Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- BOCCACCIO: *De mulieribus claris o De las ilustres mujeres en romance*, Biblioteca Nacional de Madrid, editada en Zaragoza en 1494.
- BOORSTIN, DANIEL: *Los Descubridores*, Grijalbo, México, 1992.
- BUSTAMANTE, JESÚS: «América y sus alegorías: India Caníbal, India de la Libertad, Matrona Romana. Los avatares de un símbolo», en Bernard, Carmen; França Paiva, Eduardo; Salazar-Soler, Carmen (coords.): *Serge Gruzinski, le passeur persévérant*, CNRS Éditions, París, 2017, pp. 351-362.
- CANO ABREU, FRANCISCA MARTÍN: *Guerreras y Amazonas, Reinas y diosas, en diferentes regiones arcaicas*, Oocities, 2000.
- CARVAJAL, GASPARD DE: *La expedición de Francisco de Orellana al Amazonas*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2020.
- CARVAJAL, GASPARD DE: *Descubrimiento del río de las Amazonas*, Impr. de E. Rasco, Sevilla, 1894.
- CASTRO HERNÁNDEZ, PABLO: «La visión de las amazonas en la Edad Media: una aproximación a la belleza femenina en la literatura de la materia de Troya (ss. XII-XV)», *Fortvnatae*, 31, 2021.

- COLÓN, CRISTÓBAL: *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento* (10a edición), I. B. Anzoátegui (ed.), Colección Austral Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- CORTÉS, HERNÁN: *Cartas y Relaciones de Hernán Cortés y el Emperador Carlos V, Colegidas e Ilustradas por Don Pascual de Gayangos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2019.
- CUADRIELLO, JAIME: «Los jeroglíficos de la Nueva España», en Ana Laura Cué (ed.): *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, México, 1994.
- CHICANGANA-BAYONA, YOBENJ AUCARDO: «La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria», *Estudios de filosofía práctica historia de las ideas*, 13, 1, 2011.
- DOMÍNGUEZ, MANUEL: «Prólogo a la Relación de Hernando de Ribera», *Revista del Instituto Paraguayo*, IV, 36, Asunción, 1902.
- DURÁN, DIEGO (FRAY): *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, (Manuscrito), Biblioteca Digital Hispánica, 1579.
- ESQUILO, ELEUSIS: «Las Suplicantes», Gredos, Madrid, 2010.
- FAJARDO DE RUEDA, MARTA: «Arte y poder: Las honras fúnebres del rey Luis Fernando, el primer Borbón madrileño en Santa Fe de Bogotá en el año 1725», en *Caminos cruzados: historia, cultura e imágenes*, Libros de la Facultad, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2010, pp. 89-115.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, YOLANDA: «La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos», en Ester Prieto Ustio (ed.): *La construcción de imaginarios. Historia y Cultural visual en Iberoamérica (1521-2021)*, Colección Biblioteca Historia de América, Vol. 4, Ariadna Ediciones, Santiago de Chile, 2022, pp. 21-52.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, YOLANDA Y DÍAZ MAYORDOMO, ALICIA: «Monumenta iconográfica americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas», *Norba. Revista de Arte*, Vol. XL, 2020, pp. 73-92.
- FLORESCANO, ENRIQUE: *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006.
- FLORESCANO, ENRIQUE: «Alegorías de la Patria en el Virreinato», *Jornadas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 2004.
- FONSECA, VANNESA: «América es nombre de mujer», *Revista Reflexiones*, 58 (1), 1997.
- GARCÍA GUAL, CARLOS: *Diccionario de Mitos*, Planeta, Barcelona, 1997.
- GONZÁLEZ ROLÁN, TOMÁS: «La carta del Preste Juan de las Indias. Ejemplo de la superación de las fronteras culturales y del interés europeo por el mundo maravilloso de oriente», *Cuadernos del CEMYR*, 22, 2014, pp. 11-28.

- GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, JACQUES: *Encyclopédie des voyages*, Deroy, París, 1796.
- GULLÓN ABAO, ALBERTO Y MORGADO GARCÍA, ARTURO: «Cultura visual y representación textual: la imagen de los pueblos americanos a través de la Encyclopedie des voyages de Jacques Grasset Saint Sauveur (1796)», *Trocadero*, 32, Extraordinario, 2020, pp. 179-206.
- HOMERO: *La Ilíada*, Madrid, Akal Clásica, 1986.
- JIMÉNEZ NÚÑEZ, ALFREDO: «Imagen y culturas: consideraciones desde la antropología ante la visión del indio americano», en *Imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, 1990.
- MANDEVILLA, JUAN DE: *Libro de las maravillas del Mundo*, València, 1540, edición realizada por Estela Pérez Bosch / edición electrónica e imágenes José Luis Cane, *Revista Lemir*, n.º 5, 2001.
- FRANCISCO JAVIER VILLALBA RUIZ DE TOLEDO Y FELICIANO NOVOA PORTELA: «Los mitos medievales en la obra de John Mandeville», *Isimu*, 9, 2006, pp. 37-56.
- MARÍN TAMAYO, FAUSTO: «Carta a Su Majestad de Nuño de Guzmán, presidente de la Audiencia de México, refiriendo la jornada que hizo a Michoacán para conquistar la provincia de los tebles chichimecas...», en *Nuño de Guzmán*, siglo XXI, México, 1992.
- MARTÍN LALANDA, JAVIER: *La carta del preste Juan*, Siruela, Madrid, 2004.
- MILLÁN GONZÁLEZ, SILVIA CATERINA: *Reinos de amazonas en la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro: arquetipos, género y alteridad*, Tesis Doctoral de Estudios Hispánicos Avanzados, Universitat de València, València, 2017.
- MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL: «Iconografía de los cuatro continentes en Hispanoamérica y en España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX», en Rafael López Guzmán (ed.): *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*, Universidad de Granada, Granada, 2017, 91-101.
- MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL: «El uso de fuentes gráficas en Hispanoamérica. El biombo del Museo de Navarra», *Quiroga*, 15, 2019.
- PARKER BRIEN, REBECCA: *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.
- PERALES PIQUERES, ROSA: «Plástica del imaginario americano en la cartografía del siglo XVI: mitología, monstruos y criaturas fantásticas», en Rosa María Martínez de Codes, César Chaparro Gómez (coord.): *Carlos V y el mar: el viaje de circunnavegación de Magallanes-Elcano y la era de las especias*, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Cáceres, 2021, p.333-363.

- PIETSCHMANN, HORST: «Visión del indio e historia latinoamericana», en *Imagen del indio en la Europa Moderna*, CSIC, Fundación Europea de la ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1990.
- PINYOL VIDAL, JOSEP: «Imágenes y estereotipos iconográficos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX», *Amerika*, 14, 2016.
- RAMÍREZ-ALVARADO, MAR Y CONTRERAS-MEDINA, FERNANDO: «Imagen y construcción de identidades: el *Flaming*. Visual en las imágenes alegóricas del “Nuevo Mundo”», *Universum*, 37, 1, Universidad de Talca, 2022.
- RIPA, CESARE: *Iconología*, Herederos de M. Fiorimi impresores, Siena, 1613.
- RIPA, CESARE: *Iconología*, 2 vols., Ediciones Akal S. A., Madrid, 1987.
- ROJAS MIX, MIGUEL: *América imaginaria*, Editorial Lumen S. A., Barcelona, 1992.
- ROQUE, MARIA-ÁNGELS: «Las amazonas, la contribución de un mito griego al imaginario patriarcal», *Cuadernos del Mediterráneo*, 24, 2017, pp. 187-193.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE (FRAY): *Historia general de las cosas de la Nueva España II*, Libro XII, Capítulo IX, «Del llanto que hizo Moctezuma y todos los mexicanos desque supieron que los españoles eran tan esforzados», Red Ediciones S.L., Madrid, 2021.
- SARIÑANA Y CUENCA, ISIDRO: *Llanto del Occidente en el más claro Sol de las Españas: fúnebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigio en las exequias del rey N. Señor D. Felipe III. El Grande*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1666.
- SCHMIDEL, ULRICO: «Viaje al Río de la Plata y el Paraguay», en Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.): *Viajes por América del Sur*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1962.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: «El indio desde la iconografía», en Escuela de Estudios Hispano-Americanos (ed.): *Imagen del indio en la Europa Moderna*, CSIC, Fundación Europea de la ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1990, pp. 433-455.
- SILVA OLIVEIRA, CARLA MARY: *A América alegorizada. Imagens e Visoes do Novo Mundo na Iconografia Europeia dos Séculos XVI a XVIII*, Editora da UFPB, 2014.
- SOUX, M^a LUISA: «De la América bárbara a la Patria Ilustrada: alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje», *Estudios bolivianos*, 19, 2013, pp. 95-118.
- THEVET, ANDRÉ: *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amerique: & de plusieurs terres & isles decouvertes de nostre temps. Anvers*. De l'imprimerie de Christophe Plantin a la Licorne d'or, París, 1558, pp. 267-273.

«A FIN DE ACREDITAR LA ALEGRÍA
Y CONGRATULACIÓN QUE DEMANDA
UN ASUNTO TAN REMARCABLE»: FIESTAS
EN QUITO POR LA INDEPENDENCIA
(1822-1830)

«A FIN DE ACREDITAR LA ALEGRÍA
Y CONGRATULACIÓN QUE DEMANDA
UN ASUNTO TAN REMARCABLE»: FESTIVITIES
IN QUITO FOR INDEPENDENCE
(1822-1830)

ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ
Universidad de Sevilla, España
ORCID: 0000-0002-0837-8855

MARÍA ANTONIETA VÁSQUEZ HAHN
Investigadora independiente, Ecuador
ORCID: 0000-0002-9924-7235

JUAN CHIVA BELTRÁN
Universitat de València, España
ORCID: 0000-0002-6592-308X

POTESTAS, N.º 26, enero 2025 | pp. 107-131
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8428>
Recibido: 09/09/2024 Evaluado: 07/10/2024 Aprobado: 19/11/2024



RESUMEN. Tras la victoria independentista en la batalla del Pichincha (1822) y hasta 1830, en que Ecuador se desliga de la Gran Colombia, se celebran numerosos festejos en Quito, objetivo de nuestro estudio. Intentamos también descubrir hasta qué punto la independencia supone una ruptura total con las fiestas barrocas, o si hay continuidades. Analizamos las celebraciones organizadas en esta época, en base a numerosa documentación inédita de archivos quiteños, desde el enfoque de la historia social del arte. Interesan especialmente los discursos que se proyectan a través de los elementos efímeros –lamentablemente no conservados–.

Palabras clave: Fiestas, Quito, Independencia, batalla del Pichincha, Simón Bolívar

ABSTRACT. After the independence victory in the Battle of Pichincha (1822) and until 1830, when Ecuador separated from Gran Colombia, numerous festivities were held in Quito, the objective of our study. We also try to discover to what extent independence supposes a total break with the baroque festivals, or if there are continuities. We analyze the celebrations organized at this time, based on numerous unpublished documentation from Quito archives, from the perspective of the social history of art. The discourses that are projected through the ephemeral elements, unfortunately not preserved, are especially interesting.

Keywords: Festivities, Quito, Independence, batalla del Pichincha, Simón Bolívar

INTRODUCCIÓN

El 24 de mayo de 1822, las tropas de Antonio José de Sucre obtenían la victoria en la batalla del Pichincha.¹ Este acontecimiento supuso el punto de partida para un elevado número de actividades de índole político, pero también artísticas. Era necesario conmemorar la victoria, honrar a los vencedores –los héroes para las nacientes repúblicas–, celebrar exequias por los caídos en combate y elaborar un corpus iconográfico que correspondiera a la nueva etapa. Se hacía imperioso sustituir los elementos simbólicos del poder real por los nuevos, así como pintar y colgar en los lugares públicos

1. Esta publicación es parte del Proyecto de I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco* (ref. PID2020-112852GB-I00) financiado por MICIU/ AEI/10.13039/501100011033/

los retratos de los generales de la Independencia de Quito, que sustituirían a los de los monarcas.

En este artículo estudiamos los festejos y celebraciones organizados en Quito entre 1822 y 1830, tanto los religiosos como los profanos. En primer lugar, presentamos un estado de la cuestión sobre la fiesta en Quito, remontrándonos al periodo barroco, hasta llegar al momento de la Independencia. Analizamos las festividades que siguieron a la victoria en la batalla del Pichincha a mediados de 1822. La especial atención con que Quito festejó a Simón Bolívar, tanto en sus visitas como con ocasión de su onomástica, es otro de los aspectos que estudiamos. Finalmente, abordamos la conmemoración de las victorias en el Pichincha y en otras batallas, que se prolongó hasta 1830, cuando Ecuador se constituye como república independiente de la Gran Colombia. Con ello pretendemos comprobar hasta qué punto existe una ruptura total respecto a la tradición festiva de la Real Audiencia, o si hay continuidades, y si cambian los actores.

EL ESTUDIO DE LAS FIESTAS EN QUITO, DEL BARROCO A LA INDEPENDENCIA

Consideramos esencial hacer un estado de la cuestión sobre la fiesta en Quito para poder entender mejor las ceremonias, ritos y obras de arte objeto de este trabajo –las fiestas desde 1822 hasta 1830–. En el primer tercio del siglo xx, tanto en América como en Europa, se publican numerosos estudios reconstruyendo festejos y momentos concretos de los siglos xvii y xviii. En el caso de Ecuador destacan algunos textos de Gangotena y Jijón, publicados en los años 20.² Se trata de trabajos esenciales, que redescubren la cultura festiva en el mundo hispano y que sirven como base para la catalogación de las múltiples ocasiones ceremoniales del Antiguo Régimen. Las bibliografías académicas –y también de difusión local– mexicana, española, argentina, francesa, italiana o inglesa se llenan de este tipo de textos, de gran valor documental, pero habrá que esperar hasta los años 70 para que se produzca una profunda reflexión sobre herramientas, procesos, modos y metodologías de estudio de la fiesta, desde la óptica de la historia social, la historia del arte, la iconología e iconografía, el estudio del teatro o la emblemática y la crítica textual. Son estudios globales y comparativos, que han ayudado a entender la fiesta como un producto social clave, muy potenciado durante el Antiguo Régimen, y que explica la forma de entender las ciudades barrocas.

2. CRISTÓBAL DE GANGOTENA Y JIJÓN: «Fiestas que se celebran en Quito a fines del siglo xviii», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 7, 1923, pp. 263-269, y CRISTÓBAL DE GANGOTENA Y JIJÓN: «Honras de Felipe II. Jura de Felipe III», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 8, 1924, pp. 278-284.

En Ecuador, podemos destacar el estudio de Chiriboga acerca de las exequias de Carlos III en Quito,³ un tipo de ceremonia que, por definición, se mostraba como un luto colectivo que afectaba a las ciudades del mundo hispánico, de Quito a Sevilla, de Valencia a Nápoles y de México a Manila, pero también a otras, como Roma, Florencia o París.

Estos trabajos iniciales serán la base para estudios modernos sobre la fiesta quiteña, ya avanzados a mediados de los años noventa del siglo xx, con aportaciones como las de Viforcós Marinas, Kennedy Troya o Cruz Zúñiga.⁴ La primera investigadora estudia las fiestas promovidas, financiadas o patrocinadas por las autoridades municipales de Quito y Guayaquil a mediados del siglo xvii. Por su parte, Kennedy Troya sistematiza el vacío de estudios con una visión global de la fiesta barroca con ejemplos de festejos anuales y extraordinarios. Destaca en el caso de los primeros el Corpus Christi, que fue la festividad anual religiosa más relevante de Quito, como en el resto del mundo andino. En la Audiencia de Quito, tanto en la capital y Riobamba como en poblados rurales, la participación era numerosa y está ampliamente documentada. Otro centro de rituales religiosos será la Virgen de la Merced, significativa devoción de volcanes tras las erupciones del Pichincha en el siglo xvi. Los estudios sobre las fiestas litúrgicas anuales constituyen un relevante campo de investigación para evidenciar las formas y funcionamiento del Quito barroco, ampliada más recientemente por Justo Estebarán,⁵ interesado por las fiestas de Semana Santa y Corpus Christi, y Webster, quien abordó la presencia indígena en estas fiestas.⁶

Un segundo ámbito es el de las solemnidades extraordinarias, que se organizan por algún hecho significativo desde el punto de vista político o religioso, como juras de monarcas, casamientos, nacimiento de príncipes y princesas, muertes regias o canonizaciones de algún personaje especialmente importante para la monarquía. Aunque se trata de celebraciones puntuales, están muy vinculadas escenográficamente al calendario litúrgico anual, pues utilizan los mismos espacios, edificios y algunas de las estrategias.

3. GUSTAVO CHIRIBOGA: «Las exequias de don Carlos III, en Quito», *Museo Histórico*, 51, 1971, pp. 296-306.

4. MARÍA ISABEL VIFORCÓS MARINAS: «Las fiestas ciudadanas en el Reino de Quito (S. xvii). Apuntes para su estudio», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 15, 1993, pp. 187-206. <https://doi.org/10.18002/ehgha.v0i15.6629>; ALEXANDRA KENNEDY TROYA: «La fiesta barroca en Quito», *Anales del Museo de América*, 4, 1996, pp. 137-152. Ese mismo año se publica también en *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*; PILAR CRUZ ZÚÑIGA: «La Fiesta Barroca en Quito. Elementos simbólicos, poder y diferenciación social en las celebraciones efectuadas en 1766», *Procesos, revista ecuatoriana de historia*, 17, 2001, pp. 35-60.

5. ÁNGEL JUSTO ESTEBARÁN: «Las grandes fiestas litúrgicas en el Quito barroco: Semana Santa y Corpus Christi», en Inmaculada Rodríguez Moya; María Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón (eds.): *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, Castelló de la Plana, 2016, pp. 495-509.

6. SUSAN V. WEBSTER: «La presencia indígena en las celebraciones y días festivos», en Alexandra Kennedy (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos xvii-xix. Patronos, corporaciones y comunidades*, Editorial Nerea S. A., Hondarribia, 2002, pp. 129-143.

Kennedy Troya abordó el estudio de estas festividades extraordinarias en tres destacados casos,⁷ a través del análisis de la documentación conservada en archivos: el traslado de la Casa de la Real Audiencia, el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1631 y la proclamación de Carlos IV. Paralelamente, se transcribieron y publicaron las fuentes acerca de las exequias de Fernando VI y la proclamación como monarca de Carlos III.⁸ La identificación de rituales festivos y el análisis de los espacios que estos ocuparon, por comparación con otras ciudades europeas y americanas, hacía avanzar la comprensión sobre los mecanismos ideológicos que subyacen a la fiesta como producto cultural, político y propagandístico clave durante el Antiguo Régimen. Su pervivencia o no en festejos posteriores a la Independencia son objetivo de este artículo.

En las dos últimas décadas, el interés por analizar con metodologías propias de la historia global del arte algunos aspectos particulares de la fiesta americana en general y quiteña en particular es una constante: las imágenes de la fiesta recogidas en el proyecto *Triunfos Barrocos*, dirigido por Mínguez; la adaptación de rituales y eventos propios de la península Ibérica, como los estudios sobre la tauromaquia de Alfonso y Martínez Shaw;⁹ o la representatividad de estamentos y orden social, abordada por Büschges, Cruz Zúñiga o Cuño.¹⁰

En relación con la producción de imágenes festivas en América, principalmente en Lima y en la ciudad de México, se centra en su práctica totalidad en las estampas de túmulos levantados en catedrales e iglesias conventuales para conmemorar la muerte del monarca o de algún otro miembro de la casa real. Otros festejos, como las entradas triunfales, no cuentan prácticamente con memoria gráfica, ya que los honrados con el festejo eran virreyes, y aunque en ocasiones fueron de la más alta nobleza o estamento eclesial, no eran miembros de la familia real. La jerarquía ceremonial hizo que las ciudades hispanas decidieran embarcarse en costosos proyectos editoriales acompañados de imágenes solo cuando se trataba de demostrar el apego de sus municipios a las casas de Habsburgo y Borbón. En Quito podemos destacar dos proyectos: los túmulos de Margarita de Austria en 1613 –analizado por

7. KENNEDY TROYA: «La fiesta barroca», pp. 137-152.

8. «Interesantes relatos de las ceremonias realizadas en Quito por la muerte de Fernando Sexto y la exaltación al trono del Rey Carlos Tercero», *Museo Histórico*, 1, 1949, 7-15.

9. MARINA ALFONSO Y CARLOS MARTÍNEZ SHAW: «Fiestas reales y toros en el Quito del s. XVIII», en Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís (eds.): *Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003, pp. 123-138.

10. CHRISTIAN BÜSCHGES: «Urban public festivals as representations and elements of social order in colonial Ecuador», en Johannes-Michael Schulz y Tamar Herzog (eds.): *Observation and communication: the construction of realities in the Hispanic World*, Frankfurt, Klostermann, 1997, pp. 113-145; CRUZ ZÚÑIGA, «La Fiesta Barroca en Quito», pp. 35-60; JUSTO CUÑO: «Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)», *Revista de Indias*, 73, 259, 2013, pp. 663-692, <https://doi.org/10.3989/revindias.2013.22>

Sebastián¹¹ y de Felipe V en 1748 –recogido en un dibujo conservado en el Archivo de Indias de Sevilla estudiado por Mejías Álvarez–.¹²

Otro aspecto a tener en cuenta es la importancia, cada vez mayor, del estamento militar en la administración virreinal en el siglo XVIII, y sobre todo tras las llamadas Reformas Borbónicas. Altos cargos militares ocuparon los cargos de virrey, capitán general u oidor, y las claves de las paradas militares empezaron a poblar los rituales urbanos, al tiempo que los problemas políticos de inicios del siglo XIX, y el movimiento de tropas que implicaron, dieron la oportunidad de realizar entradas triunfales reales, con un ejército marchando en ciudades como México o Quito. En el caso quiteño, contamos con un testimonio visual contundente: *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas remitidas por el Excmo. Sr. Virrey del Perú* (Museo de América, Madrid), estudiado por Zabía de la Mata.¹³ Se trata de una pintura que hace la función de informe visual sobre la llegada de las tropas virreinales a Quito en noviembre de 1809, tras la sublevación del anterior mes de agosto. Como en la mayoría de representaciones visuales, es un objeto propagandístico al servicio del virrey Abascal, que informa desde un punto de vista subjetivo sobre el éxito de las tropas enviadas a la ciudad. Es especialmente sugerente para marcar dos ideas que, en esta obra en concreto, ayudan a mejorar nuestro conocimiento sobre los mecanismos de la fiesta hispánica. En primer lugar, destaca la representación de un arco de triunfo, poco habitual en la tradición visual hispana, de los llamados «de vajilla» –objetos de arte efímero, rápidos y baratos, que recogen las relaciones festivas americanas de los siglos XVIII y XIX–. En segundo lugar, un elemento común a las ciudades del Antiguo Régimen: tras siglos de ceremonias y rituales, que repetían espacios y trazados, los espacios de la fiesta barroca quedaron fosilizados en las ciudades, como parte de su memoria urbana, y por ello fueron reutilizados para paradas militares, o festejos independentistas, como es nuestro objeto de estudio pocos años después de la confección de este lienzo.

Las primeras publicaciones sobre la batalla del Pichincha, origen de las celebraciones estudiadas en este artículo, no mencionaban las fiestas por la victoria.¹⁴ Será en los últimos lustros cuando las celebraciones festivas por la Independencia de Quito sean objeto de interés, y generalmente abordadas de forma tangencial: Rodríguez alude simplemente a las ceremonias

11. SANTIAGO SEBASTIÁN: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

12. MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ: *Fiesta y Muerte Regia: las Estampas de Títulos Reales del Archivo General de Indias*, CSIC-EEHA, Sevilla, 2002, p. 50-51.

13. ANA ZABÍA DE LA MATA: «La apoteosis de Abascal. El primer Grito de Independencia de Quito en un lienzo del Museo de América de Madrid», *Anales del Museo de América*, XXIV, 2016, pp. 71-99.

14. JACINTO JIJÓN Y CAAMAÑO: *Quito y la Independencia de América*, Imprenta de la Universidad Central, Quito, 1922, p. 80.

tras la batalla;¹⁵ Cuño se refiere a las que se hacían en la ciudad en la década de 1880,¹⁶ a través del testimonio del francés Edouard André;¹⁷ y Bustos Lozano investiga sobre las fiestas con motivo del primer centenario de la Independencia ecuatoriana.¹⁸ En estos casos, es la conmemoración del primer grito de independencia lo que se analiza: las fiestas con motivo del 10 de agosto. Núñez Sánchez ha tratado sobre las ideas de patria y las fiestas patrias en Ecuador.¹⁹ Finalmente, las celebraciones festivas en los momentos posteriores a la batalla del Pichincha han sido abordadas por Vásquez Hahn recientemente:²⁰ se alude a la intención que se tuvo en 1822 de que el homenaje a los héroes y el agradecimiento por el triunfo al Dios de los Ejércitos y a la Virgen de La Merced tuvieran un carácter perenne. Asimismo, la construcción de la nación ecuatoriana a través del culto festivo bolivariano en los años que siguieron a la Independencia ha sido tratada recientemente por Yépez Suárez, quien aportó documentación de archivos locales y estudió la iconografía de varias piezas relacionadas con el tema objeto de investigación.²¹ En este trabajo abordaremos con más detenimiento qué sucedió en el periodo 1822-1830, en relación con la conmemoración de los hechos. Para ello, analizamos documentación inédita procedente de otros archivos no tenidos en consideración hasta el momento, como el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, el Archivo Histórico Alfredo Pareja Diezcanseco del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana y el Archivo Catedralicio de Quito, a los que sumamos la investigación en el Archivo Histórico Nacional del Ecuador y en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito. Además, analizamos la participación de diversos actores en las fiestas, tanto de los comitentes y encargados de la organización de los festejos, como de los artistas implicados en la elaboración de las decoraciones efímeras.

15. JAIME E. RODRÍGUEZ O.: *La revolución política durante la época de la independencia: el reino de Quito, 1808-1822*, Corporación Editora Nacional - UASB-E, Quito, 2014, p. 181.

16. CUÑO: «Ritos y fiestas», p. 686.

17. El 10 de agosto Quito amanecía empavesada, «la plaza mayor llena de adornos y los poderes públicos visten de gala y los festejos oficiales galvanizan por algunas horas la habitual apatía de la población». EDOUARD ANDRÉ: «América Equinoccial», en *América Pintoresca: Descripción de viajes al Nuevo Continente*, Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1884, p. 839.

18. GUILLERMO BUSTOS LOZANO: «La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional», *Historia Mexicana*, LX, 1, julio-septiembre 2010, pp. 473-524.

19. JORGE NÚÑEZ SÁNCHEZ: «Las ideas de patria y las fiestas patrias en Ecuador», en Pablo Ortemberg (dir.): *El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias*, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2013, pp. 131-150.

20. MARÍA ANTONIETA VÁSQUEZ HAHN: «La ruptura con España desde lo simbólico», en María Antonieta Vásquez Hahn (ed.): *Pichincha: más allá de la batalla*, Procuraduría General del Estado, Quito, 2022, pp. 84-89.

21. SANTIAGO PAÚL YÉPEZ SUÁREZ: «¡Honrar a la Patria! La construcción de la nación ecuatoriana a través del culto festivo bolivariano: 1822-1830», *Revista Sarance*, 48, 2022, pp. 52-94.

LAS FIESTAS POR LA BATALLA DEL PICHINCHA EN 1822

Antes de la victoria de las tropas de Sucre en el Pichincha, existían fiestas patrias en Colombia. En julio de 1821 se había fijado la fiesta anual por el advenimiento de la nación colombiana: los días 25 al 27 de diciembre se conmemoraron, entre otras efemérides, los triunfos obtenidos por los vencedores.²² Las celebradas en Bogotá del 25 al 29 de 1821 incluyeron corridas de toros, carreras de caballos, fuegos, pólvora y otras diversiones.

Tras la batalla, se sucedieron con notable rapidez las operaciones destinadas a la celebración de la victoria y a la rápida sustitución de símbolos monárquicos por otros de los próceres. Recientemente se han publicado noticias relativas a la retirada del retrato de Fernando VII de espacios públicos.²³ El administrador de la Renta de Aguardientes escribe a Sucre el 14 de junio de 1822 para preguntarle por el remate o la reubicación de un sitial de damasco carmesí con el retrato de Fernando VII, que figuraba en su oficina, pues ya no había «necesidad de este adorno».²⁴

El 29 de mayo de 1822, la asamblea popular de Quito –presidida por el Concejo Municipal de la ciudad– dictaba varias disposiciones, entre las que destacan tres que atañían directamente al ámbito festivo:

5º Establecer perpetuamente una función religiosa, en que celebrar el aniversario de la emancipación de Quito; [...] trasladando en procesión solemne la víspera de Pentecostés a la santa iglesia catedral la imagen de la Madre de Dios, bajo su advocación de Mercedes, y el día habrá en ella misa clásica con sermón a que concurrirán todas las corporaciones, y será considerada como la primera fiesta religiosa de Quito [...].

6º Instituir otra función fúnebre por el alivio y descanso de las almas de los héroes que sacrificaron su vida a la libertad Americana, cuya función celebrada el tercer día de Pentecostés, será tan solemne como la del artículo anterior, o el día siguiente hábil.

8º Celebrar una misa de gracias el domingo dos del entrante [el 2 de junio], con toda pompa, para rendir al Dios de los ejércitos nuestro homenaje y reconocimiento por la transformación gloriosa de Quito, y disponiendo en los tres días precedentes, toda especie de regocijos públicos, iluminando la ciudad por tres noches, y concediendo al público cuantas diversiones quiera usar moderadamente. El Cabildo tendrá conciertos en estas tres noches y al frente

22. ARMANDO MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia, 1819-1831: «Decid Colombia sea, y Colombia será»*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, D.C., 2018, p. 262.

23. ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ: «Difusión de la imagen del héroe a través de la pintura: los retratos de los próceres de la Independencia realizados en Quito en la década de 1820», en María Antonieta Vásquez Hahn (ed.): *Pichincha: más allá de la batalla*, Procuraduría General del Estado, Quito, 2022, p. 118.

24. «Libro de Copias de oficios, que da principio desde 19 de Diciembre de 1814», Archivo Histórico Nacional del Ecuador (AHN), Copiadores, Quito-Ecuador, Caja 8, vol. 30, f. 165r.

de su casa se colocará una figura alegórica que represente la América sentada en un trono majestuoso, y rodeada de sus atributos, acariciando el busto del LIBERTADOR de Colombia. A la derecha se verá un genio que simbolice a Quito presentando al busto del General Sucre una corona cívica: a la izquierda estarán los retratos de los más esclarecidos Generales del ejército, y al rededor escritos con letras de oro sobre campo azul, los nombres de los oficiales y soldados más ilustres. El mismo Cabildo preparará una fiesta triunfal para el día 13 de Junio en que se publique la Ley fundamental del Estado.²⁵

En estas disposiciones se manifiesta la elección de la Virgen de la Merced como advocación mariana fuertemente vinculada con la ciudad –era su protectora frente a erupciones y terremotos– y cuya imagen se trasladaría anualmente a la Catedral para celebrar misa solemne. Y otra misa de Acción de Gracias el 2 de junio, precedida de tres días de celebraciones festivas con conciertos, luminarias y la disposición de un conjunto alegórico frente a las casas del Cabildo.

La publicación de la Ley fundamental del Estado vendría acompañada de una fiesta triunfal, preparada por el cabildo quiteño. La Constitución se publicó el 24 de junio, perpetuando una función anual para recordar la incorporación de Quito a la República.

Conocemos la disposición de aparatos efímeros en los espacios más representativos de la ciudad andina. Además de los arcos triunfales que mencionaremos más adelante, en los festejos de junio de 1822 se levantó una arquitectura efímera en la plaza Grande de Quito, frente a las casas del Cabildo: un grupo alegórico, con las figuras de América y de Quito. El conjunto contaba con la representación de América sentada en un trono majestuoso, rodeada de sus atributos y acariciando el busto de Bolívar. A la derecha figuraba Quito como un genio que presentaba una corona cívica al busto de Sucre. A la izquierda destacaban los retratos «de los más esclarecidos generales del ejército», y alrededor, en letras de oro sobre campo azul, los nombres de los oficiales y soldados más ilustres. Por lo tanto, en el aparato figuraban los retratos de varios generales del ejército insurgente que, como sabemos por la documentación de esos momentos, habían comenzado a pintarse al poco tiempo de concluida la contienda, realizados por los artistas más reconocidos del momento y sus colaboradores, y a un precio fijo salvo pocas excepciones, sobre todo si se encargaban a Manuel Samaniego. Se observa una clara jerarquización, con Bolívar acariciado por América, mientras que Sucre recibe una corona cívica de manos de un genio –Quito–.²⁶ Ambos mi-

25. En ELIECER ENRÍQUEZ (compilador): *Quito relicario de Sucre, 1795-1945*, Quito: Imprenta Municipal, 1945, pp. 23-26. Un fragmento de la disposición octava fue reproducido en YÉPEZ SUÁREZ, «¡Honrar a la Patria!», p. 81.

26. Imágenes de los próceres de la Independencia junto con la figura alegórica de América y elementos tales como coronas cívicas, de laurel o gorros frigios -que se mencionarán más adelante en este artículo- aparecieron en pinturas de la época realizadas en otras repúblicas americanas. Por ejemplo, una

litares quedan manifiestamente destacados respecto al resto de altos mandos del ejército, que merecen un retrato o, en el caso de mandos intermedios y soldados de especial valor, su nombre en letras de oro.

En este contexto festivo, el Cabildo agasajó a Sucre y a Bolívar tras el triunfo en el Pichincha. No se conservan los gastos totales de los homenajes a Sucre (salvo los de 179 pesos y 7,5 reales de la noche del refresco en Palacio)²⁷ pero sí los correspondientes a Bolívar, que ascendieron a 1.857 pesos y 3,5 reales.²⁸ Además del desembolso en los recibimientos a los generales, se gastaron 10 pesos en un retrato de Bolívar que colgaría en el salón.²⁹ Finalmente, se destinaron 231 pesos y 4,5 reales a la realización de dos prospectos que se dispusieron en la sala del Juzgado ordinario. El primero de ellos estaba concebido para el ingreso del Libertador; el segundo, para la publicación de la Constitución de la República de Colombia, y para la formación del túmulo y gastos de exequias por los militares fallecidos «por la libertad de este departamento».

A diferencia de otras capitales de las repúblicas americanas, en Quito no queda constancia de la organización de ceremonias públicas de manumisión de esclavos. Sí se organizaron en Colombia desde el primer momento: el 26 de diciembre de 1822, trece esclavos eran manumitidos, en una «función de la filosofía y de la verdadera libertad». Allí se colocó un gorro frigio a cada manumitido, como señal de que desde ese momento serían verdaderamente libres.³⁰ Al día siguiente se hicieron desfiles de los cuerpos armados, con acompañamiento de bandas musicales, y en la plaza del Palacio de gobierno se cantaron obras de carácter marcial y patriótico. Según recoge la *Gaceta de Colombia* del 5 de enero de 1823, entre los nombres de Bolívar y otras victorias importantes, se mencionaba el del Pichincha.³¹

Alegoría de la Independencia anónima de 1834 (Museo Casa Hidalgo, Dolores Hidalgo, Centro INAH, Guanajuato), que analiza INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006, p. 313.

27. «Planilla de lo que se ha gastado en el refresco que se dio en Palacio en obsequio del señor Intendente Antonio José de Sucre...», Archivo Metropolitano de Historia (AMH/Q), Quito-Ecuador, vol. 236, Cuentas de Propios (1819-1837), ff. 179r-180r.

28. JOSÉ VILLANDRANO: «Informe sobre pago a Miguel Hernández Bello, por su préstamo para el recibimiento a Bolívar en junio de 1822», Quito, 28 de enero de 1824, AMH/Q, vol. 234, Cuentas de Propios 1807-1828, f. 236r.

29. «Cuenta de los ingresos y egresos de las rentas municipales del Cantón de Quito, correspondiente al año de 1822». En ALCIDES ENRÍQUEZ: *Manifiesto sinóptico comparativo de Quito en 1822 y Quito en 1922*, Imprenta Municipal, Quito, 1922, p. 21-22.

30. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 262.

31. MARTÍNEZ GARNICA, *Historia de la primera República de Colombia*, p. 262.

FESTEJANDO A BOLÍVAR: RECIBIMIENTOS Y ONOMÁSTICA

Bolívar visitó Quito en varias ocasiones desde la victoria del Pichincha. El 13 de junio de 1822 se comisionaba a Calixto Miranda y a Joaquín Pérez de Anda para felicitarlo en su próxima venida.³² Ese mes se decide celebrar una Novena a la Virgen de la Merced «por la paz y entrada de las tropas colombianas a esta Ciudad»,³³ que comenzó el 22 con una misa en la iglesia de La Merced.

Las celebraciones continuaron en los meses siguientes. Algunas estaban pensadas para recibir a Bolívar, y otras para festejar su onomástica, como veremos más adelante. El 2 de noviembre de 1822, con motivo de su próximo regreso de las provincias de Guayaquil y Cuenca, el Cabildo ordenaba entapizar todas las calles y balcones, formando arcos en las esquinas. Para ello se comisionaba a los capitulares Ramón Aguirre y Domingo Mazo, «quienes compelerán por todos los medios que les parezcan competentes, a los dueños de casa, comerciantes y maestros mayores de los gremios para que lo verifiquen».³⁴ También se ofrecería comida y refrescos durante dos días, uno costado por el Cabildo de los fondos de propios, y otro por los capitulares de forma voluntaria. Asimismo, el Cabildo eclesiástico, Universidad, órdenes religiosas y demás cuerpos bajo la suscripción de los alcaldes debían salir a encontrar a caballo a Bolívar. Se mandaba imprimir convites para los demás particulares, y se advertía a los capitulares de que debían estar presentes. La celebración tuvo lugar el 9 de noviembre en el Palacio episcopal, con un elevadísimo gasto de 2.255 pesos y 7'5 reales. En ella, el pintor Xacinto Lopes se encargó de «la composición q. dividió la pieza de fresco y bayle».³⁵ Esa noche hubo que lamentar varias pérdidas porque «habiendo mandado el Sr. Libertador á la hora del Refresco cuando entró al Palacio, que se abriesen todas las Puertas, pr. qe. era Convite Pub[li]co, no pudo contenerse la concurrencia g[ene]ral».³⁶ Parece que no se calibraron las consecuencias de abrir al pueblo la asistencia al acto.

Con motivo del retorno a Quito desde Pasto, el 21 de enero de 1823 ingresó Bolívar a la ciudad, recibido de nuevo por los capitulares a caballo, transitando por calles y plazas ornamentadas con arcos «con la posible de-

32. «Libro Capitular de la Santa Iglesia Catedral, que empieza a correr desde el 7 de septiembre de 1802 [...]», Archivo Catedralicio (AC), Quito-Ecuador, vol. 22, f. 163r.

33. «Copia del Acta de Cabildo de 20 de junio de 1822», AMH/Q, vol. 236: Cuentas de Propios (1819-1837), f. 260r.

34. «Acta de 2 de noviembre de 1822», AMH/Q, Transcripción del vol. 26: Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 84r.

35. XACINTO LÓPEZ: «Recibo por la composición del telón», Quito, enero de 1823, AMH/Q, vol. 234, Cuentas de Propios 1807-1828, f. 274r.

36. «Cuenta del Mayordomo de Propios sobre el gasto en la recepción a Bolívar el 9 de noviembre de 1822», Quito, 1823, AMH/Q, vol. 234, Cuentas de Propios 1807-1828, f. 236v.

cencia», y acompañados de música.³⁷ El retrato del presidente debía colocarse en la galería consistorial, y entapizarse el recinto de la plaza Mayor. En esta ocasión, el pintor Diego Benalcázar elaboró un prospecto colocado en la galería de fierro. Es interesante recalcar cómo, a pesar de que Bolívar estaba presente, se decidió exhibir también el retrato.³⁸ En esta y otras decoraciones relacionadas con la victoria en el Pichincha y en posteriores festejos a Bolívar se cuenta con los más conocidos pintores de Quito –aquí, Benalcázar; en otras, Samaniego–. Entre otros gastos, se pagaron 6 reales por colgar la cumbreira y el prospecto en la galería de fierro, más 2 reales a los indios que llevaron los ángeles que prestaron en el Tejar de la Merced,³⁹ dispuestos en dos banquitos. Se abonaron 6 reales por los almuerzos de los oficiales que habían trabajado con Benalcázar. Finalmente, el 24 se mandó construir un tablado para que Bolívar asistiese a los toros, aderezándolo «con la pompa, cuidado y decencia digna de Su Excelencia».⁴⁰

En otras ciudades del Ecuador también se celebraron festejos. En Guayaquil, con motivo de la entrada de Bolívar el 11 de julio de 1822, se declararon tres días de fiesta en honor de la victoria en la batalla del Pichincha.⁴¹ La entrada se realizó entre salvas de cañonazos y repiques de campanas. Y en Imbabura, el gobernador Eusebio Borrero organizó las fiestas cívicas en diciembre de 1825 «con la pompa y magnificencia» que correspondían, y que se prolongaron durante seis días «lentos de placer y alegría en todos los ciudadanos».⁴² El informe, fechado en Ibarra el 1 de enero de 1826, fue elaborado por Borrero. El gasto de los tres primeros días procedía de las cuentas municipales, mientras que los otros fueron suplidos por particulares como testimonio de su patriotismo.⁴³

En relación con la conmemoración de la onomástica de Bolívar en Quito, el 24 de octubre de 1822 mandó Sucre que se celebrase una misa solemne con *Tedeum* en la Catedral.⁴⁴ La fiesta tendría lugar el 28 de octubre, día de

37. «Acta de 19 de enero de 1823», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 97v.

38. «Copia del acuerdo del Cabildo de 19 de enero de 1823», AMH/Q, vol. 234, Cuentas de Propios 1807-1828, f. 157r.

39. «Planilla de gastos... que se hicieron quando la entrada del Sr. Libertador al regreso de Pasto», AMH/Q, vol. 234, Cuentas de Propios 1807-1828, f. 156r-v.

40. «Acta de 24 de enero de 1823», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 98r.

41. En relación con los festejos por la entrada de Bolívar en Guayaquil, véase YÉPEZ SUÁREZ: «¡Honrar a la Patria!», pp. 89-90, donde recoge una noticia publicada en *El Patriota de Guayaquil* en la que se menciona el arco triunfal dispuesto frente al palacio que ocuparía Bolívar.

42. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 263.

43. «Oficio de Eusebio Borrero al Intendente», Ibarra, 1 de enero de 1826, AHN, Fondo Especial, Caja 254, vol. 630, f. 6v.

44. En ENRÍQUEZ: *Quito relicario de Sucre*, p. 16.

Ya en el parte de guerra del 28 de mayo de 1822, suscrito por Sucre, se indica, en relación con la batalla del Pichincha, que la división del sur había dedicado sus trofeos y laureles al Libertador de Colombia.

San Simón y San Lucas, debiendo concurrir el Cabildo acompañando el retrato de Bolívar desde las casas consistoriales a la Catedral. Desde la víspera, la pintura debería colgar en el balcón de las casas del Cabildo bajo su solio, llevándose el 28 hasta la Catedral, «en donde se pondrá del mismo modo ya que no puede venir en persona». Según Sucre, la Municipalidad tenía gran interés en que las manifestaciones fueran lo más solemnes y decentes posibles. Por ello, la galería y la grada redonda de la Catedral serían iluminadas aquella noche y la anterior, «y en fin ella verá de cuánta demostración de júbilo es capaz para animar el entusiasmo del Pueblo» en agradecimiento a Bolívar. Se prepararon fuegos artificiales, voladores y un «globo aerostático», en una clara muestra de la aparición del acontecer científico como ocasión festiva, así como corridas de toros y música. Probablemente, el retrato de Bolívar fuese el elaborado por Samaniego entre junio y octubre de 1822, costeado por el Cabildo y por el que recibió 16 pesos.⁴⁵ Según dispuso el Cabildo el día 25, el domingo por la noche se iluminaría la acera del Cabildo y el portal del Palacio episcopal, y los músicos tocarían en la galería consistorial desde las seis hasta las nueve de la noche⁴⁶. El mayordomo de la ciudad dispondría varios fuegos, para quemar en la plaza esa noche. El lunes, la plaza había de estar engalanada con colgaduras, formando arcos y ornamentando la pila, para lo que se comisionó a ocho vecinos comerciantes y a los maestros mayores de los gremios. Los músicos tocarían durante todo el día, desde las 9 de la mañana a las 9 de la noche. Samaniego y Benalcázar se encargarían de la elaboración del solio o anfiteatro dispuesto en la Galería Consistorial, en el que se exhibiría al público el retrato de Bolívar desde las seis de la noche del domingo hasta las nueve de la siguiente, con hachas de cera. Consta el pago a Benalcázar, que dirigió la perspectiva que se hizo en la sala alta del Cabildo,⁴⁷ y formó los arcos en la galería alta, para los que elaboró borlas teñidas y hojas pintadas.⁴⁸

Había un especial interés en que las manifestaciones de júbilo fueran especialmente visibles, pues se ordena llamar a los alcaldes pedáneos de los ba-

Documento reproducido en ENRIQUE AYALA MORA (editor): *Nueva historia del Ecuador. Volumen 15: documentos de la historia del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1996, p. 85.

En cuanto al *Tedeum*, se celebró en otras ocasiones, también fuera de los territorios de Quito, como el que se realizó en la catedral de Bogotá el 25 de diciembre de 1823 para agradecer a Dios los beneficios que de él había recibido la República. Véase MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 263.

45. En junio recibió 6, y los 10 restantes el 26 de octubre, dos días antes de la onomástica del presidente. Véase JUSTO-ESTEBARANZ: «Difusión de la imagen del héroe», p. 123.

46. «Acta de 25 de octubre de 1822», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, ff. 81r-81v.

47. DIEGO BENALCÁZAR: «Recibo para el pago de operarios», Quito, 26 de octubre de 1822, AMH/Q, vol. 236, Cuentas de Propios 1819-1837, f. 210r.

48. «Planilla de los gastos hechos de la renta de Propios de mi cargo de orden del Illtre. Ayuntamiento, en festejo del día del Sr. Libertador», Quito, noviembre de 1822, AMH/Q, vol. 234, Cuentas de Propios 1807-1828, f. 212r.

rrios para que influyesen en sus parroquias, con el objeto de que sus vecinos mostrasen gran júbilo y regocijo. Además, las órdenes religiosas deberían adornar las torres para esta fiesta. A estos festejos se sumaban los toros. El lunes 28, a la una de la tarde, habrían de correrse cuatro toros, con seis novillos prestados a cuenta y riesgo del Ayuntamiento.

En años sucesivos se siguió celebrando la fiesta de San Simón en Quito el 28 de octubre. En 1823 se hizo con una misa solemne en la Catedral, colocando el retrato de Bolívar en la galería consistorial desde la víspera, costeando el alumbrado de las hachas de cera y demás iluminación de las ventanas de la casa de Cabildo.⁴⁹

Por su parte, en Guayaquil se celebró el día de San Simón el 28 de octubre de 1823 con «triple salva de Artillería, repiques de campanas, e iluminación general por la noche»,⁵⁰ pero al año siguiente se celebró el 27. Esta fiesta tiene similitudes con la de Quito, pues se organizó un paseo por las calles con el retrato de Bolívar, y un *Tedeum* el 28. A la ceremonia religiosa acompañaron salvas de artillería, diversas luces y un baile hasta la madrugada.⁵¹

En 1824, los festejos se realizaron en Quito los días 28 y 29 con música, iluminación, dos tardes de toros y la noche del 28 un baile de los fondos propios en el Palacio de la Intendencia, con refresco y ambigú, «con la esplendidez posible». ⁵² En la sala baja de Cabildo se colocaría el retrato de Bolívar, para lo que se pedirían los bastidores del Colegio de San Fernando. Además, el portero debía comunicar al maestro mayor de músicos que habrían de tocar todos los del gremio en las casas consistoriales, bajo la multa de cincuenta pesos, tanto en las tardes de toros como las noches del 27 al 29, en que se dispuso una iluminación general y volatería, «a cuyo efecto se hará por el mayordomo de propios los aprestos de estilo». A mediados de mes se trató en la sesión del Cabildo sobre el arreglo de la sala de la Intendencia para el baile en honor del santo de Bolívar.⁵³

Sabemos que este busto de Bolívar se velaba con motivo de las celebraciones por su onomástica. Así consta en 1825, pues el 8 de noviembre se decide abonar al administrador de la renta de propios el coste de la velación

49. «Acta de 24 de octubre de 1823», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, ff. 116v-117r. También se mandaba entregar al Regidor Comisionado Doctor Ignacio Veintemilla 42 pesos, 4 reales, procedentes del fondo de propios, para pagar las especies perdidas en la última función dada por la Municipalidad a Bolívar.

50. JUAN PAZ DEL CASTILLO: «Disposición del Intendente de Guayaquil sobre celebración del día del Libertador», Guayaquil, 27 de octubre de 1823, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador (AH/MCE), Quito-Ecuador, Fondo Jacinto Jijón, vol. 33, f. 221r.

51. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 264.

52. «Acta de 12 de octubre de 1824 en la que se dispone la celebración del «cumple años» del Libertador», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, ff. 164v-165r.

53. «Acta de 15 de octubre de 1824», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 165v. Se preveía abonar, de las rentas de propios, las posibles pérdidas y menoscabos «que resultasen de lo que se hubiese aprestado para esta función».

del busto.⁵⁴ Esta velación, así como el propio encargo de retratos de Bolívar o la celebración de su onomástica, son ejemplos de una clara glorificación del héroe, a la que ayuda la reiteración del cuerpo físico y simbólico.

En 1827, la celebración contó con misa solemne, repique general de campanas al amanecer y estruendo del cañón.⁵⁵ En esta época, el intendente era José Modesto Larrea, quien ordenó al cabildo eclesiástico agradecer a Dios el que hubiera destinado a Bolívar para instrumento de la libertad americana. En dicha ceremonia tenía que ponerse de manifiesto el amor que profesaba el Ecuador al Libertador, y la ilimitada confianza que le tenían sus habitantes.⁵⁶

En Bogotá también se festejó el santo de Bolívar, pero el 24 de julio, como sucedió en 1828.⁵⁷ Es decir, en realidad se celebró el cumpleaños, no su onomástica. En el marco de esta fiesta se fusiló un muñeco que representaba al general Santander.

En octubre de 1829, Quito recibió nuevamente a Bolívar y durante su estadía se celebró el día de San Simón. En ese año, la cuenta de los festejos ascendió a 956 pesos.⁵⁸ Estas fiestas acabarían en 1830.⁵⁹ El 13 de mayo, la Asamblea de Notables de Quito decidió la separación de Colombia y la constitución de un «Estado Soberano, libre e Independiente».

LAS CELEBRACIONES DE LAS VICTORIAS EN BATALLAS

Ya a comienzos de agosto de 1822, Sucre dispone que se conmemore la victoria en la batalla de Boyacá (el 7 de agosto), así como el grito de Independencia del 10 de agosto de 1809, «en que la Provincia de Quito mostró la primera el noble ejemplo de protestar a la faz del mundo su voluntad por la independencia de sus opresores».⁶⁰ Para ello, se celebraría un *Tedeum* el día 7, seguido de cuatro tardes de toros (días 7 al 10), permitiéndose máscaras «y toda especie de diversión decente», e iluminándose las calles en las

54. «Acta de 8 de noviembre de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 215v. Se confunde la celebración del santo con la del cumpleaños de Bolívar, como en años anteriores.

55. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, pp. 264-265.

56. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 265.

57. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 264.

58. MARIANO ESPINOSA: «Planilla de todos los gastos en la recepción a Bolívar», Quito, 26 de noviembre de 1829, AMH/Q, vol. 236, Cuentas de Propios (1819-1837), ff. 434r-435v.

59. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 265.

60. ANTONIO JOSÉ DE SUCRE: «Disposición sobre la celebración de los aniversarios de la batalla de Boyacá y del 10 de agosto de 1809», Quito, 1 de agosto de 1822, *Epistolario Quitense*, t. 1. Publicaciones del AMH/Q, 1997, 440*.

cuatro noches. El terreno de la plaza se repartiría gratuitamente a los ciudadanos que quisieran construir tablados.

El 24 de mayo de 1823 se celebraron las fiestas por el primer aniversario de la batalla del Pichincha. En esta ocasión, la simbología desplegada en los eventos recordaba la de las fiestas regias pues, en un trono erigido en el carro triunfal, se habían colocado los retratos de Bolívar y Sucre, los héroes ausentes. Según Lomné, es evidente que, tras las guerras de Independencia, los líderes militares –especialmente Bolívar– se apropiaron de los símbolos y los espacios que se reconocían como signos del poder de la monarquía. Lo que aconteció fue «la sustitución del retrato del rey por el mito del Libertador».⁶¹ El número 5 de *El Monitor Quiteño*, periódico auspiciado por Sucre, publicó la reseña de las fiestas bajo el título «Primer Aniversario de la batalla de Pichincha»:

El 23 del corriente por la mañana fue traída la Imagen admirable de nuestra Señora de las Mercedes en una solemne procesión de su Iglesia a la Catedral. [...]. El 24 por la mañana fue anunciada la celebridad del día por una salva de artillería, oyéndose enseguida el fuego que sobre las faldas del Pichincha hacían los cuerpos de la guarnición representando un simulacro militar que recordase la ilustre victoria que en igual día, y en aquel mismo campo obró la libertad del Sur [...].

Concluido este hermoso espectáculo, el orden mismo de las cosas exigía se representase la entrada triunfante de la División Libertadora [...].

Se había preparado un magnífico carro triunfal adornado con el gusto más exquisito y con todo el lujo de que es susceptible el país, por la señora Manuela Sáenz. Esta joven amable y generosa dio el testimonio más positivo de su entusiasmo por la causa de la libertad y de amor y reconocimiento a los libertadores de la Patria, dedicando sus desvelos a hacer brillar en el Carro todo cuanto podía contribuir a la grandeza del objeto a que se consagraba. Sobre cuatro ruedas se levantaba un trono en el cual estaba colocado el retrato del Libertador Presidente de Colombia, y a su izquierda el del General Sucre, coronados de laureles; delante del retrato se veían dos estatuas ricamente vestidas que representaban a la Justicia y a la Libertad, aquella con una espada laureada en la derecha y la balanza en la izquierda, y ésta con una pica y en ella el gorro, símbolo de la Igualdad; apoyado en las estatuas se mostraba el Código de Colombia, seguro de las sabias instituciones que contiene, sobre bases tan sólidas y respetables. Al pie del trono, y delante de las estatuas, se ostentaba la Fama sobre una multitud de trofeos militares, [...].

El 25 se celebró por la mañana una solemne acción de gracias en la Iglesia Catedral, [...] Después de esta piadosa ceremonia, los oficiales de la Guarnición y varios particulares divirtieron al público corriendo a caballo la sortija en la

61. GEORGES LOMNÉ: «Del retrato del Rey al mito del Libertador, la mutación imaginaria del Padre de la Patria», Ponencia dictada en Flacso, Quito-Ecuador, 2006, 3 (inédito).

Plaza Mayor, y luciendo otras pruebas y ejercicios militares [...]. A este útil entrenamiento se siguió la corrida de toros; y en la noche se representó por los alumnos del Colegio de San Fernando la célebre pieza trágica: ROMA LIBRE [...]⁶²

El señor Manuel Zambrano, que tomó a su cargo dirigir la representación, acreditó su fino gusto en este ramo, y el interés que lo animaba por el lucimiento de tan plausibles celebridades.⁶³

Algunos elementos simbólicos como las coronas de laurel y los gorros frigios, incorporados por la retórica independentista y mencionados en las celebraciones de 1823, aparecen también en otras ciudades de la Gran Colombia. Por ejemplo, el 28 de diciembre de 1823 en Bogotá, cuando se impusieron coronas de laurel a militares inválidos en un tablado público.⁶⁴

A mediados de junio de 1823, el Cabildo acordaba que el mayordomo de propios verificase los gastos y las cuentas de las celebraciones del Pichincha, especificándose la disposición del túmulo, tres noches de iluminación, composición de teatro y demás invenciones y adornos mandados hacer por orden de la Intendencia.⁶⁵

Hasta 1825, el 24 de mayo se celebraron los tres acontecimientos en Quito: la procesión y traslado de la Virgen de La Merced por la liberación de la ciudad y la entrada de Sucre, las honras fúnebres por los muertos en Pichincha y la misa de Acción de Gracias en la Catedral.

Por ejemplo, el 4 de mayo de 1824 se acordaba costear el traslado de la Virgen de la Merced a la Catedral, donde se celebraría una Novena, «por los cuerpos y venerables comunidades en la forma que se ha acostumbrado». El traslado se realizaría el 14 de mayo, y se convidaba a las señoras a que acompañasen a la imagen mariana.⁶⁶ Los días 24 y 25 se exhibirían en la

62. *Roma Libre* era una de las piezas favoritas en el repertorio libertario bolivariano. Según Lomné, el repertorio francés «exaltaba la virtud de los antiguos, confiriéndole una acusada connotación republicana: piénsese, entre otras obras, en *Brutus* o en *Rome sauvée* [Roma Libre] de Voltaire, en *Caius Gracchus*, de André Chénier, o en *Mucius Scaevola*. Era el espejo ideal de los criollos independentistas, [...]». GEORGES LOMNÉ: «La patria en representación. Una escena y sus públicos, Santafé de Bogotá, 1810-1828», en François-Xavier Guerra y Annick Lempérière (eds.): *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 331.

63. Relación publicada por ÁNGEL GRISANTI: *El general Sucre precursor del periodismo continental*, Ed. Plenitud, Quito, 1946, pp. 22-27.

64. MARTÍNEZ GARNICA: *Historia de la primera República de Colombia*, p. 263. También se les entregó dinero donado por otros ciudadanos.

Varios de estos elementos iconográficos empleados por los organizadores de las fiestas quiteñas proceden de la Revolución Francesa, como pone de manifiesto Ozouf al analizar varias festividades de la Francia revolucionaria. Véase MONA OZOUF: *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Éditions Gallimard, París, 2013, edición digital.

65. «Acta de 17 de junio de 1822», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 108r-108v.

66. «Acta de 4 de mayo de 1822», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 150r-v.

galería de la sala municipal los retratos de Bolívar y de Sucre bajo sitial. Estarían iluminados desde las seis hasta las nueve de la noche. El maestro mayor de músicos debía convocar a todos los del gremio para tocar en las casas capitulares gratuitamente las dos noches, bajo multa de 2 pesos. Y ello se haría conforme a lo mandado por el Intendente para solemnizar «con la suntuosidad que demanda la memoria gloriosa del importante beneficio que se nos transmitió en aquel día memorable». ⁶⁷ José Félix Valdivieso, Intendente interino, ordenaba el 26 de mayo que esa noche y la siguiente se iluminasen balcones y tiendas, y que hubiese repique general de campanas. Además, el gremio de músicos tendría que tocar esas noches en la galería del Cabildo ante los retratos de Bolívar y de Sucre «que con el correspondiente decoro se expondrán al Público por la Municipalidad». ⁶⁸ Los retratos debieron colgar el doble de días de lo inicialmente dispuesto, debiendo tocar los músicos cuatro noches seguidas –aunque no sabemos si las dos últimas cobraron, o si también lo hicieron gratuitamente–. Otra posibilidad es que se retrasase dos días la exhibición pública de los retratos. Conocemos el coste de la intervención de los oradores en las funciones de aniversario de la Independencia y de los muertos en Pichincha realizadas ese año. Estos ascendieron a 48 pesos, ⁶⁹ una cantidad que suponía el triple del coste de cada uno de los retratos de los próceres realizados en los años inmediatamente anteriores por los principales pintores quiteños.

El traslado de los retratos con ocasión de estas festividades provocó el deterioro de los marcos. Ya en 1824 se había dañado el marco del retrato de Bolívar al sacarlo a la galería de la Casa Consistorial la noche del 26 de mayo. Por ello, se conminaba al mayordomo a reponerlo a la mayor brevedad posible, sufragando el coste de la renta de su cargo. ⁷⁰

A inicios de 1825 se dispuso desde Bogotá celebrar otro triunfo militar: el de la batalla de Ayacucho. Por motivos que no se aclaran, el festejo se pospuso. El 15 de abril se hizo constar en el acta del cabildo que el juez político Manuel Zambrano daba a conocer que el Supremo Poder Ejecutivo había señalado el día 24 de junio para celebrar con todo género de regocijos y una

67. «Acta de 11 de mayo de 1822», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 151r.

68. JOSÉ FÉLIX VALDIVIESO: «Disposición del intendente interino sobre celebración del segundo aniversario de la batalla del Pichincha», Quito, 26 de mayo de 1824, Archivo Histórico Alfredo Pareja Diezcanseco del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana (AH/MREMH), Quito-Ecuador, F.5.1. Comunicaciones recibidas de varias autoridades y particulares 1811-1824, s. f.

69. «Acta de 11 de junio de 1824», AMH/Q, Transcripción del vol. 26: Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 153r.

70. «Acta de 11 de junio de 1824», AMH/Q, Transcripción del vol. 26: Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 153r. Se indica que se había «averiado el marco del busto». Véase también YÉPEZ SUÁREZ, «¡Honrar a la Patria!», p. 85.

función religiosa, y Acción de Gracias al Altísimo, el triunfo de Ayacucho, el aniversario de Carabobo y «de otros triunfos de las armas libertadoras».⁷¹

El 13 de mayo se informaba en sesión del Cabildo de la disposición de luminarias en la celebración de la victoria del Pichincha durante tres noches, y de que se solicitaría al gremio de músicos que tocasen gratuitamente.⁷² Ya en este momento se explicitan problemas de liquidez, pues las rentas municipales estaban literalmente «exhaustas». Los preparativos de estas fiestas conllevaron diversos gastos, entre ellos 3 pesos y 3 reales de los derechos de un albañil que murió al caer desde la cumbre de la sala consistorial en que se estaba trabajando.⁷³ También se pagaba por el sermón, por las honras y la velación del busto de Bolívar en la galería consistorial y sus noches de iluminación. En las fiestas se celebrarían corridas de toros en la plaza Mayor los días 24 al 26 de junio.⁷⁴

A estos gastos se sumó el viaje a Perú del regidor Luis Saa, diputado por la Municipalidad, para felicitar a Simón Bolívar por el triunfo en Ayacucho, y que costó el Cabildo en junio.⁷⁵ También se decidía entonces que las fiestas nacionales dieran inicio el 8 de agosto.

En diciembre, se informó en el cabildo quiteño sobre la resolución que había tomado el Intendente en acuerdo con la Junta Provincial para reunir en una sola época las fiestas por los triunfos de Colombia y el aniversario de los muertos, especificando que este acuerdo se observase en lo sucesivo.⁷⁶ Esta resolución debió de tomarse fundamentalmente por razones económicas, pues solventar los gastos para hombres y armamento significó la exigencia de recurrentes contribuciones.

En 1826, los días 24 al 26 de junio se celebraron las ceremonias de Acción de Gracias por los triunfos militares, el traslado de la Virgen de la Merced a la Catedral y las honras fúnebres por los fallecidos en batalla. En un oficio de Bartolomé Donoso dirigido al Intendente en junio, se reconocía como un deber de la Municipalidad celebrar la festividad del 24 en honor de los gloriosos acontecimientos de Pichincha, Carabobo y Ayacucho.⁷⁷ Se decidía

71. «Acta de 15 de abril de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26: Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 193v.

72. «Acta de 13 de mayo de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26: Actas del Cabildo de 1821 a 1826, ff. 196v-197r. La solicitud al gremio de músicos podía suponer una multa de 25 pesos en caso de no concurrir.

73. «Acta de 10 de junio de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26: Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 200v.

74. «Acta de 21 de junio de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, ff. 202v-203r.

75. «Acta de 28 de junio de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 204r.

76. «Acta de 16 de diciembre de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 220r.

77. «Bartolomé Donoso al Intendente», Quito, 21 de junio de 1822, AHN, Fondo Especial, Caja 254, vol. 632, f. 80r.

organizarla con todo el honor y lustre que merecía, y también la traslación de la Virgen de la Merced a la Catedral. A estas festividades se sumaba el Doctor José Isidoro Camacho, rector del Colegio de San Luis, que asistiría con la comunidad del Colegio a la fiesta de la Virgen de la Merced y a la función fúnebre en la misma.⁷⁸ José Manuel Flórez, Gobernador Eclesiástico del Departamento del Ecuador, asistiría con el deán y cabildo eclesiástico, especificándose que las victorias celebradas eran las de Pichincha, Carabobo, Junín y Ayacucho.⁷⁹

CONCLUSIONES

Una vez analizada la documentación relativa a las fiestas en Quito inmediatas a la consecución de la Independencia, hemos llegado a las siguientes conclusiones: en primer lugar, hemos podido comprobar cómo se produjo una rápida sustitución de los símbolos reales por otros alusivos a la República y a sus próceres, vinculados con la iconografía independentista y republicana que se dio en otras naciones recién emancipadas de España: coronas de laurel, gorros frigos, genios, espadas laureadas, picas, etc., varios de estos objetos portados por figuras femeninas que representaban a América, la Justicia, la Libertad o la Fama. No obstante, se aprecia una continuidad en la estructura y el contenido de varios festejos: *Tedeum*, misas, procesiones, bailes, toros, refrescos y tómulos. Muchos actores se mantienen, aunque cambia el objeto de su conmemoración. En este sentido son esclarecedoras las disposiciones de la asamblea popular de Quito fechadas el 29 de mayo de 1822, pues revelan una continuidad ideológica con la fiesta: la idea de acción de gracias a la divinidad como parte esencial del acontecimiento festivo, o la procesión de imágenes religiosas a cuya advocación concreta se solicita el amparo sobre una situación política distinta, en este caso a la Virgen de la Merced. Esta advocación adquirió desde el primer momento, y durante todo el periodo, un destacado papel en las celebraciones vinculadas a la victoria en el Pichincha y en otras batallas, así como en las misas en memoria de los difuntos.

Por otra parte, se observa un empeño de la Intendencia y del Cabildo civil por agasajar a Simón Bolívar con repetidos festejos. En relación con los gastos, los dedicados a Bolívar fueron en Quito significativamente mayores que

78. «José Isidoro Camacho al Intendente», Quito, 21 de junio de 1822, AHN, Fondo Especial, Caja 254, vol. 632, f. 87r.

79. «José Manuel Flórez al Intendente», Quito, 22 de junio de 1822, AHN, Fondo Especial, Caja 254, vol. 632, f. 83r. Menciona que la función fúnebre es en memoria de los héroes «que en aquellas épocas sacrificaron su vida por la libertad de la Patria». Calixto Miranda refería la asistencia a los oficios fúnebres por los muertos en las cuatro batallas. «Calixto Miranda al Intendente», Quito, 22 de junio de 1822, AHN, Fondo Especial, Caja 254, vol. 632, f. 89r.

los destinados a Sucre, a pesar del mayor protagonismo de este en la batalla del Pichincha. Al ser Sucre el Intendente, es el responsable y mayor interesado en la proliferación de fiestas en honor de Bolívar.

La disponibilidad de fondos fue un tema de preocupación para el Cabildo civil. Ya en septiembre de 1825, al tratar sobre los agasajos al «Jefe Superior» (probablemente Bolívar), se ordenaba prescindir del baile y del refresco, ofreciéndose una comida que se juzga menos costosa.⁸⁰ Y en diciembre de ese año, se decidía reunir en las mismas fechas las fiestas por los triunfos en Colombia y el aniversario de los fallecimientos. Estos problemas económicos no fueron exclusivos de Quito en el periodo que estudiamos, pues se relacionan con la situación de la fiesta desde la crisis del Antiguo Régimen.

La pintura desempeñó un papel relevante en estas celebraciones. Se contrató a Manuel Samaniego y a Diego Benalcázar, artistas destacados en el panorama quiteño, para que realizasen no solo retratos de los próceres de la Independencia, sino otras decoraciones. Los retratos de Bolívar y de Sucre tuvieron una presencia significativa como sustitutos de los militares, colgándose con todos los honores en la galería del Cabildo, para que pudieran ser contemplados debidamente por el pueblo. Pero incluso en presencia de Bolívar se exhibió su retrato.

La música fue, en el contexto festivo, un elemento imprescindible que, según Campos y Fernández de Sevilla, realzaba los actos, animaba a los participantes y deleitaba a los espectadores.⁸¹ En ninguna de las celebraciones estudiadas en este artículo faltó música, ni en la catedral, ni en las procesiones, ni en las casas del Cabildo, ni en los bailes y fiestas de toros. La asistencia de los músicos era obligatoria, so pena de multa –que en varias ocasiones superaba con creces el costo de los retratos encargados para exhibirse en los espacios públicos–, y en alguna ocasión fue gratuita por orden del Intendente.

La onomástica de Simón Bolívar se conmemoró en la antigua Audiencia de Quito mientras estuvo integrada en la Gran Colombia. La muerte de Sucre y de Bolívar en 1830, año que supone además la desmembración de la Gran Colombia, significó la suspensión de las conmemoraciones festivas.

En estas fiestas participó toda la sociedad. En la documentación se alude al júbilo con que concurrieron los diferentes actores a festejar a sus héroes. Pero también es cierto que se conmina desde la Intendencia a que órdenes religiosas, alcaldes de barrio y personas acaudaladas demuestren su adhesión a la causa.

En relación con los espacios de la fiesta, la plaza Grande fue el centro simbólico en esta época, como lo había sido previamente. Aglutinando en

80. «Acta de 6 de septiembre de 1825», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, f. 210r-v.

81. FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: «Fiestas barrocas celebradas en Cuzco en 1603 y 1788», en Iván Zignaigo (ed.), *Festival del Barroco Latinoamericano. Perú. Conferencias*, Publicaciones Mensurabilis, Cuzco, 2017, pp. 13-43.

torno a ella las sedes del poder religioso y civil, era el espacio más apropiado. En ella se erigió el aparato efímero levantado en junio tras la victoria del Pichincha, así como se iluminó, concurren los músicos, se exhibieron los retratos de los próceres en la galería del Cabildo, etc. Pero también se ocuparon las calles principales, que fueron escenario de desfiles y vieron engalanadas sus fachadas. Además, sabemos del uso de otros enclaves en determinados festejos, como la Alameda, escenario de un paseo cívico para celebrar la aprobación del «Acta de las Corporaciones y Personas Notables de Quito», y la declaración del pueblo de Quito como «benemérito de la Patria», el 22 y 23 de agosto de 1824. Los vecinos dispondrían allí «sus ranchos y vendimias al estilo del país que se citó», mientras los músicos en pleno tocarían desde las 2 a las 6 de la tarde, trasladándose después el Cabildo, para continuar hasta las 9 de la noche, previéndose también luminarias para ambas noches.⁸² Ello se haría «a fin de acreditar la alegría y congratulación que demanda un asunto tan remarcable», que consideramos una frase representativa del espíritu que animó la organización de estas efemérides.

En adelante, falta investigar en profundidad sobre el papel de las élites civiles en la financiación de los festejos, así como las adhesiones previas a la causa independentista, y las que surgieron de la victoria en el Pichincha.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, MARINA Y CARLOS MARTÍNEZ SHAW: «Fiestas reales y toros en el Quito del s. XVIII», en Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís (eds.): *Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003, pp. 123-138.
- ANDRÉ, EDOUARD: «América Equinoccial», en *América Pintoresca: Descripción de viajes al Nuevo Continente*, Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1884, pp. 477-859.
- AYALA MORA, ENRIQUE (ed.): *Nueva historia del Ecuador. Volumen 15: documentos de la historia del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1996.
- BÜSCHGES, CHRISTIAN: «Urban public festivals as representations and elements of social order in colonial Ecuador», en Johannes-Michael Schulz y Tamar Herzog (eds.): *Observation and communication: the construction of realities in the Hispanic World*, Klostermann, Frankfurt, 1997, pp. 113-145.

⁸². «Acta de 20 de agosto de 1824», AMH/Q, Transcripción del vol. 26, Actas del Cabildo de 1821 a 1826, ff. 160v-161r. Advertía al maestro mayor de músicos que, si no asistían, la multa sería de 25 pesos.

- BUSTOS LOZANO, GUILLERMO: «La conmemoración del primer centenario de la independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional», *Historia Mexicana*, LX, 1, julio-septiembre 2010, pp. 473-524.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, FRANCISCO JAVIER: «Fiestas barrocas celebradas en Cuzco en 1603 y 1788», en Iván Zignaigo (ed.), *Festival del Barroco Latinoamericano. Perú. Conferencias*, Publicaciones Mensurabilis, Cuzco, 2017, pp. 13-43.
- CHIRIBOGA, GUSTAVO: «Las exequias de don Carlos III, en Quito», *Museo Histórico* 51, 1971, pp. 296-306.
- CRUZ ZÚÑIGA, PILAR: «La Fiesta Barroca en Quito. Elementos simbólicos, poder y diferenciación social en las celebraciones efectuadas en 1766», *Procesos, revista ecuatoriana de historia*, 17, 2001, pp. 35-60.
- CUÑO, JUSTO: «Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)», *Revista de Indias*, 73, 259, 2013, pp. 663-692. <https://doi.org/10.3989/revindias.2013.22>.
- D'ORBIGNY, ALCIDE: *Viaje pintoresco á las dos Américas, Asia y África*. Volumen 1, Imprenta y Librería de Juan Oliveres, Barcelona, 1842.
- ENRÍQUEZ, ALCIDES: *Manifiesto sinóptico comparativo de Quito en 1822 y Quito en 1922*, Imprenta Municipal, Quito, 1922.
- ENRÍQUEZ, ELIECER (comp.): *Quito relicario de Sucre, 1795-1945*, Imprenta Municipal, Quito, 1945.
- GANGOTENA Y JIJÓN, CRISTÓBAL DE: «Fiestas que se celebran en Quito a fines del siglo XVIII», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 7, 1923, pp. 263-269.
- GANGOTENA Y JIJÓN, CRISTÓBAL DE: «Honras de Felipe II. Jura de Felipe III», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 8, 1924, pp. 278-284.
- GRISANTI, ÁNGEL: *El general Sucre precursor del periodismo continental*, Ed. Plenitud, Quito, 1946.
- «Interesantes relatos de las ceremonias realizadas en Quito por la muerte de Fernando Sexto y la exaltación al trono del Rey Carlos Tercero», *Museo Histórico*, 1, 1949, pp. 7-15.
- JIJÓN Y CAAMAÑO, JACINTO: *Quito y la Independencia de América*, Imprenta de la Universidad Central, Quito, 1922.
- JUSTO ESTEBARANZ, ÁNGEL: «Las grandes fiestas litúrgicas en el Quito barroco: Semana Santa y Corpus Christi», en Inmaculada Rodríguez Moya; María Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón (eds.): *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, Castelló de la Plana, 2016, pp. 495-509.
- JUSTO-ESTEBARANZ, ÁNGEL: «Difusión de la imagen del héroe a través de la pintura: los retratos de los próceres de la Independencia realizados en Quito en la década de 1820», en María Antonieta Vásquez Hahn (ed.):

- Pichincha: más allá de la batalla*, Procuraduría General del Estado, Quito, 2022, pp. 118-123.
- KENNEDY TROYA, ALEXANDRA: «La fiesta barroca en Quito», *Anales del Museo de América*, 4, 1996, pp. 137-152.
- LOMNÉ, GEORGES: «La patria en representación. Una escena y sus públicos, Santafé de Bogotá, 1810-1828», en François-Xavier Guerra y Annick Lempérière (eds.): *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 321-339.
- LOMNÉ, GEORGES: «Del retrato del Rey al mito del Libertador, la mutación imaginaria del Padre de la Patria», Ponencia dictada en Flacso, Quito-Ecuador, 2006 (inédito).
- MARTÍNEZ GARNICA, ARMANDO: *Historia de la primera República de Colombia, 1819-1831: «Decid Colombia sea, y Colombia será»*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, D.C., 2018.
- MEJÍAS ÁLVAREZ, MARÍA JESÚS: *Fiesta y Muerte Regia: las Estampas de Túmulos Reales del Archivo General de Indias*, CSIC-EEHA, Sevilla, 2002.
- NÚÑEZ SÁNCHEZ, JORGE: «Las ideas de patria y las fiestas patrias en Ecuador», en Pablo Ortemberg (dir.): *El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias*, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2013, pp. 131-150.
- OZOUF, MONA: *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Éditions Gallimard, París, 2013, edición digital.
- RODRÍGUEZ O., JAIME E.: *La revolución política durante la época de la independencia: el reino de Quito, 1808-1822*, Corporación Editora Nacional - UASB-E, Quito, 2014.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006.
- VÁSQUEZ HAHN, MARÍA ANTONIETA: «La ruptura con España desde lo simbólico», en María Antonieta Vásquez Hahn (ed.): *Pichincha: más allá de la batalla*, Procuraduría General del Estado, Quito, 2022, pp. 84-89.
- VIFORCOS MARINAS, MARÍA ISABEL: «Las fiestas ciudadanas en el Reino de Quito (S. XVII). Apuntes para su estudio», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, (15), 1993, pp. 187-206. <https://doi.org/10.18002/ehgha.v0i15.6629>.
- WEBSTER, SUSAN V.: «La presencia indígena en las celebraciones y días festivos», en Alexandra Kennedy (ed.): *Arte de la Real Audiencia de Quito*,

siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades, Editorial Nerea, S. A., Hondarribia, 2002, pp. 129-143.

YÉPEZ SUÁREZ, SANTIAGO PAÚL: «¡Honrar a la Patria! La construcción de la nación ecuatoriana a través del culto festivo bolivariano: 1822-1830», *Revista Sarance*, 48, 2022, pp. 52-94.

ZABÍA DE LA MATA, ANA: «La apoteosis de Abascal. El primer Grito de Independencia de Quito en un lienzo del Museo de América de Madrid», *Anales del Museo de América*, XXIV, 2016, pp. 71-99.

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

JESÚS MUÑOZ MORCILLO

Jesús Muñoz Morcillo es doctor en Historia del Arte y Filología Clásica. Actualmente trabaja como docente e investigador en el Institut für Kunst und Baugeschichte del Karlsruher Institut für Technologie. Estudió en Salamanca, Würzburg y Karlsruhe y fue Volkswagen Fellow en el Getty Research Institute (GRI) de Los Ángeles. Su investigación ha sido financiada por numerosas entidades como Fundación «la Caixa», DAAD, DFG, Fundación Volkswagen, Fundación KIT o Fundación Schleicher. Entre sus publicaciones más recientes destacan las monografías *La ékfrasis griega, de la Antigüedad a Bizancio* (Peter Lang 2021), *Anthropozän? Die ökologische Frage und der Mensch, der sie stellt* (Tectum 2022) y *Renaissance der Ekphrasis – Ekphrasis der Renaissance. Transformationen einer einflussreichen Kategorie in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (De Gruyter 2024). Su investigación se centra en la ecocrítica y la recepción de literatura ekphrástica, filosofía epicúrea y mitos griegos en la cultura visual premoderna.

EKAIN CAGIGAL MONTALBÁN

Investigador independiente que centra su actividad en el estudio de la historia sociocultural de los extranjeros de Bizkaia durante la Edad Moderna. Durante quince años ha desarrollado una carrera de investigación histórica que le ha llevado a recorrer archivos históricos de toda Europa, y cuyos resultados han visto la luz en múltiples artículos publicados en revistas científicas de Historia (*Investigaciones históricas, Melanges de la Casa de Velázquez, Revista de Demografía Histórica, Redes, Sutida Histórica-Historia Moderna, Empiria, Asclepio, Vasconia*, etc.), contribuciones a libros monográficos

(*Sagas militares irlandesas; España, América y la Era Global (1492-2023)*), y ponencias de divulgación (Archivo Eclesiástico Bizkaia - De McGragh a Magra: de Irlanda a Bizkaia en el siglo XVIII). Las temáticas abordadas han sido variadas, siempre alrededor del siglo XVIII, y con un claro foco la diáspora irlandesa hacia tierras vizcaínas durante la Edad Moderna. Alrededor de este núcleo de investigación ha abordado diferentes enfoques: la ciencia en la época preilustrada, el rol de la mujer irlandesa en la sociedad bilbaína, las redes sociales migratorias irlandesas, el análisis demográfico de tal diáspora, la labor de los capitanes mercantes irlandeses asentados en Bilbao, los hombres de comercio irlandeses en la economía del puerto de Bilbao, etc.

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

José Javier Azanza López es Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Navarra, y miembro de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro y del grupo de investigación TriviUN de dicha universidad. Imparte asimismo docencia de posgrado en las Universidades de Las Palmas y de Piura (Perú). Tiene cuatro sexenios de investigación y sus resultados científicos alcanzan las 250 publicaciones entre monografías, colaboraciones y artículos. Ha dirigido o formado parte de varios proyectos de investigación y de innovación docente, y ha participado en más de un centenar de congresos y simposios nacionales e internacionales, cursos y ciclos de conferencias. Desempeña diversos cargos de gestión y coordinación académica, lleva a cabo labores de evaluación para revistas nacionales e internacionales y forma parte de diversos comités científicos y editoriales. Es vicepresidente de la Sociedad Española de Emblemática y vocal del Comité Español de Historia del Arte y del Consejo Navarro de la Cultura y las Artes.

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura. Es profesora-investigadora en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la UNEX. Miembro de la Academia Nacional de Historia y Geografía de México, así como del Cuerpo Académico de Cultura Novohispana de UPAEP. Su línea de investigación está centrada en «las relaciones histórico-artísticas del Patrimonio extremeño e iberoamericano», la «Monumenta Iconográfica Americana», así como «los Recursos Patrimoniales y su gestión en el ámbito del Turismo Cultural». Cuenta con numerosas publicaciones entre las que destacan: Su último libro *Extremadura en América, a través de la obra de Francisco Becerra (2023)*, galardonado en la Feria el libro de Madrid, o los capítulos del libro *La arquitectura religiosa y asistencial cortesana, en*

Hernán Cortés y las Bellas Artes (2022), o *La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos* (2022), entre otros.

ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ

Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Título Superior de Órgano. Es Académico correspondiente de la Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica. Director del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Su Tesis Doctoral abordó el estudio de la Pintura Quiteña virreinal, centrándose en Miguel de Santiago, al que ha dedicado dos monografías (*Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, Quito, FONSA, 2008, y *El pintor quiteño Miguel de Santiago, (1633-1706): su vida, su obra y su taller* (Universidad de Sevilla 2013), y artículos sobre su obrador y la pintura barroca quiteña en revistas españolas y extranjeras. También es autor de *Pintura y sociedad en Quito en el siglo xvii* (Quito, PUCE 2011), y coautor de *D. Pedro Ponce Carrasco, puebleño y obispo de Santiago de Cuba y Quito* (2021) y *En las sombras del Barroco. Una mirada introspectiva* (2023). Ha participado en varios proyectos de I+D+i sobre las relaciones artísticas entre Andalucía y América, coleccionismo de arte italiano en Andalucía, la imagen de Andalucía en Europa y el estudio de los órganos históricos. IP del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco*.

Es autor de numerosas contribuciones en revistas y publicaciones nacionales e internacionales, editadas en EE. UU. (Saint Joseph's University Press), Reino Unido (Taylor&Francis), Italia (Biblioteca Egidiana), Polonia (Universidad de Varsovia), Alemania (Iberoamericana-Vervuert), Ecuador (FONSA, Abya-Yala, PUCE, Casa de la Cultura Ecuatoriana), México (Destiempos, INAH), Perú (Universidad San Marcos) y Colombia (Universidad Nacional).

MARÍA ANTONIETA VÁSQUEZ HAHN

Licenciada en Ciencias Históricas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, con una maestría en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito). Como investigadora independiente ha realizado trabajos para el Fondo de Salvamento (hoy Instituto Metropolitano de Patrimonio), el Ministerio de Cultura, el Centro Cultural Metropolitano y la Fundación Teatro Nacional Sucre, entre otros. Como resultado de estos proyectos, ha publicado varios libros, así como artículos y capítulos de libro.

Su labor investigadora se ha orientado a temas de vida cotidiana, a la historia de varios edificios públicos quiteños (entre ellos, el Colegio jesuita y el

Teatro Nacional Sucre), al período de la Revolución Quiteña y la época de la Independencia. Ha coordinado el libro *Pichincha: más allá de la batalla*, editado por la Procuraduría General del Estado y editado en 2022, año del bicentenario de la batalla.

Es miembro del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco* (ref. PID2020-112852GB-I00).

JUAN CHIVA BELTRÁN

Doctor por la Universitat Jaume I (2009) y Premio Extraordinario de Doctorado (2009- 2010). Profesor Titular en el Departamento de Historia del Arte la Universitat de València. Beca predoctoral del Ministerio de Educación que realizó en el Centro de Investigaciones de América Latina, unidad asociada a la Escuela de Estudios Hispanoamericanos (Sevilla, CSIC). Premio Santander de Jóvenes Investigadores. Seguidamente obtuvo una beca de continuidad en la Universitat Jaume I, y en el año 2010 una Beca Postdoctoral de la Generalitat Valenciana, a realizar en la Universitat Jaume I y en la University of California, vinculada también al Getty Center de Los Ángeles. En 2011 tuvo un contrato de personal investigador, vinculado al grupo IHA (Iconografía e Historia del Arte), dirigido por Víctor Mínguez.

Investiga sobre la iconografía del poder, fiesta y arte efímero, en Europa y América. Estancias de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM, México), el Getty Center (Los Ángeles, USA), la Università Federico II (Nápoles, Italia) y The Warburg Institute (Universidad de Londres). Ha participado en proyectos vinculados a la fiesta y la iconografía de la monarquía española, tanto en la península ibérica como en América o Italia. IP de un Proyecto del Plan Nacional de I+D+i (2017-2021), en torno al origen de la fiesta moderna en tiempos de Carlos V, finalizado en 2021 fruto del cual es un volumen dedicado a la figura del emperador y la fiesta renacentista, dentro de la colección «Triunfos Barrocos» (volumen 6). Autor de artículos en revistas como *Potestas*, *Semata*, *Norba Arte*, *Anales del Museo de América* o *Tiempos de América*, una treintena de capítulos de libro y la participación en más de cuarenta congresos internacionales de relevancia, en ciudades como Santiago, Bolonia, Granada o Viena, o la publicación de seis monografías: *El Triunfo del Virrey*, y otras cuatro colectivas vinculadas al Proyecto *Triunfos Barrocos* (volúmenes *Los Virreinos Americanos*, *Los reinos de Nápoles y Sicilia*, *La Corte del Rey*, *Portugal y el Imperio Oceánico* y *La Fiesta Renacentista*).

En el ámbito de la gestión y organización, destaca la experiencia en la pertenencia a comités organizadores, la coordinación editorial de la revista *Potestas* o la integración en varios grupos de investigación.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

Santiago Arroyo Sebastián (Universidad Complutense de Madrid)
Emma Cahill Marrón (Universidad de Murcia)
María Josefa Cuesta García de Leonardo (Universidad de Castilla de la Mancha)
Joan Feliu Franch (Universitat Jaume I)
Mauro Vincenzo Fontana (Università degli Studi Roma Tre)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide)
Consuelo Gómez López (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Cristina Igual Castelló (Universitat Politècnica de València)
Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I)
Macarena Moralejo Ortega (Universidad Complutense de Madrid)
Francisco Ollero Lobato (Universidad de Sevilla)
Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada)
Felipe Serrano Estrella (Universidad de Jaén)
Melania Soler Moratón (Universidad de Murcia)

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

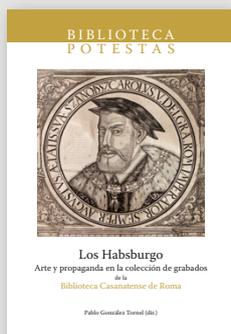


Colección Biblioteca Potestas

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*.



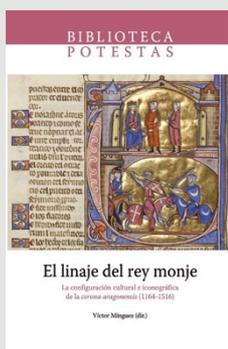
El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, ed. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



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.



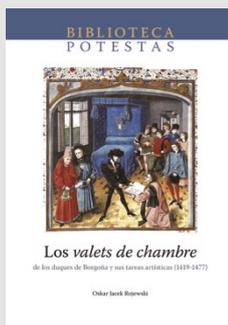
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



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.



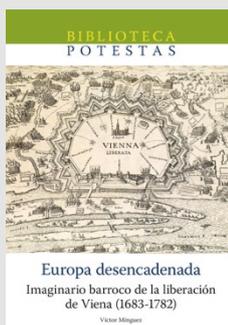
Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.



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

JESÚS MUÑOZ MORCILLO (Karlsruhe Institute of Technology) <i>Epicurean phantasia in Post-Classical and Early Modern Art: An Explorative Approach</i>	7
EKAIN CAGIGAL MONTALBÁN (investigador independiente, España) <i>La Embajada española en Londres: Refugio de católicos ingleses. Anne Jay (1586-1661)</i>	33
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ (Universidad de Navarra) <i>Un jeroglífico y un tablado para dos Felipes: pervivencias y transformaciones en el ceremonial de Austrias y Borbones</i>	51
YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ (Universidad de Extremadura) <i>América tiene imagen de mujer. Algunos ejemplos de los siglos XVI al XIX</i>	79
ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ; MARÍA ANTONIETA VÁSQUEZ HAHN; JUAN CHIVA BELTRÁN (Universidad de Sevilla; investigadora independiente, Ecuador; Universitat de València) <i>«A fin de acreditar la alegría y congratulación que demanda un asunto tan remarcable»: Fiestas</i>	107
<i>Currícula de los autores</i>	133
<i>Revisores de este número</i>	137
<i>Contribuciones para Potestas</i>	139
<i>Submissions to Potestas</i>	143
<i>Beiträge für Potestas</i>	147
<i>Números publicados</i>	153
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	155