

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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

N.º 27, julio 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 (Universität Osnabrück)

Víctor Mínguez (Universitat Jaume I)

Carles Rabasa Vaquer (Universitat Jaume I)

Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)

Mirosława Sobczyńska-Szczepańska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

CONSEJO ASESOR

Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid), 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), Joana Ramôa Melo (Universidade Nova de Lisboa), Stephanie Porras (Tulane School of Liberal Arts), Manuel Rocha (Universidade do Porto), Ana María Rodríguez (Universidade de Lisboa), 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 (Emmanuel College, 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: Juan de Sevilla Romero y Escalante, *Exaltación de la Eucaristía* (fragmento), 1650, óleo sobre lienzo, 615 x 417 cm, Parroquia de Santa María Magdalena, Granada, España.

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 SÁNCHEZ ALGUACIL (investigador independiente) <i>Spurius Cassius Vecellinus</i> (SS. <i>Cassius Sp. F. Sp. N.</i>). <i>Una construcción anacrónica de las fuentes literarias</i>	7
VÍCTOR CRUZ LAZCANO (investigador independiente) <i>El patronato del Santísimo Sacramento sobre la comunidad de carmelitas descalzos de San Luis Potosí contra los rayos, las centellas y todos los males</i>	29
IVÁN PANDURO SÁEZ (Universidad de Jaén) <i>Problemas de iconografía: Santo Tomás de Aquino protector de la Universidad del Cuzco</i>	63
SERGIO ROMÁN ALISTE (Universidad Rey Juan Carlos) <i>El diseño del orden Delhi de Edwin Lutyens: Una propuesta orientalista desde la tradición clásica para un modelo de Capitel Imperial (1914-1944)</i>	81
ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO (Universidad de Sevilla) <i>Ascendencia de Antonio Susillo en los crucificados de Antonio Castillo Lastrucci en la década de los años treinta del siglo XX</i>	115
<i>Currículum de los autores</i>	141
<i>Revisores de este número</i>	145
<i>Contribuciones para Potestas</i>	147
<i>Submissions to Potestas</i>	151
<i>Beiträge für Potestas</i>	155
<i>Números publicados</i>	161
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	163

*SPURIUS CASSIUS VECCELLINUS (SS. CASSIUS SP.
F. SP. N.). UNA CONSTRUCCIÓN ANACRÓNICA
DE LAS FUENTES LITERARIAS*

*SPURIUS CASSIUS VECCELLINUS (SS. CASSIUS SP.
F. SP. N.). AN ANACHRONIC CONSTRUCTION
OF LITERARY SOURCES*

JESÚS SÁNCHEZ ALGUACIL
Investigador independiente
<https://orcid.org/0000-0002-9366-7634>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 7-28
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8487>
Recibido: 20/01/2025 Evaluado: 11/03/2025 Aprobado: 29/05/2025



RESUMEN: En el presente trabajo se analizan los datos transmitidos por las fuentes grecolatinas sobre la figura del cónsul Espurio Casio Vecellino (s. VI-V a. C.). Los analistas tardorepublicanos amoldaron y reconstruyeron un relato etiológico, presentando las acciones de Casio de forma anacrónica intencionalmente en comparación con la acción de los hermanos Graco. La condena y ejecución del cónsul fue puesta como un *exemplum* del trato que debía darse a los aspirantes a la tiranía o *affectatio regni*. Por último, se analizan las consecuencias y anacronismos tras la muerte de Casio, incidiendo en la imagen que la tradición heredó de Espurio Casio a finales de la república romana.

Palabras clave: *Affectatio regni*, Espurio Casio Vecellino, *lex agraria*, república romana

ABSTRACT: In this paper we analyze the data transmitted by the greco-latin sources on the figure of consul *Spurius Cassius Vecellinus* (S. VI-V BC). Late Republican analysts molded and reconstructed an etiological account presenting Cassius' actions in a way that intentionally anachronistic compared to the action of the Gracchus brothers. The conviction and execution of the consul was put as an *exempla* of the treatment that should be given to the aspirants to tyranny or *affectatio regni*. Finally, it analyzes the consequences and anachronisms after the death of Cassius focusing on the image that tradition inherited from Spurius Cassius at the end of roman republic.

Keywords: *Affectatio regni*, Espurius Cassius Vecellinus, *lex agraria*, roman republic

INTRODUCCIÓN

Espurio Casio Vecellino¹ *Sp. Cassius Sp. f. Sp. n.* fue el único miembro² patricio de una familia de origen plebeyo, la *gens casia*.³ Obtuvo los honores del consulado en tres ocasiones (502, 493 y 486 a. C.), fue *magister equitum* en 501 a. C. del dictador Tito Larcio, además de la concesión según los *Fasti Triumphales* de dos triunfos, el primero en 502 a. C. sobre los sabinos y el segundo en 486 a. C. sobre los volscos y hérnicos.⁴ En 493 a. C., durante su segundo consulado, firmó con los latinos el *foedus cassianum* y dedicó el templo a Ceres, Líber y Libera, prometido tres años antes por el dictador Aulo Postumio Regilense, tras la victoria romana en la batalla del lago Regilo. En 486 a. C., en su tercer y último consulado, firmó el *foedus hernicum*. Dicho tratado que incluía el reparto de tierras y una *lex agraria* fueron los motivos que, según las fuentes, llevaron a su acusación de aspirar a la tiranía (*affectatio regni*), siendo por ello condenado y ejecutado.

Las fuentes más antiguas y principales que narran sus acciones son Dionisio de Halicarnaso y Tito Livio.⁵ Estos autores recurrieron a los escritos de los analistas de los siglos III-II a. C. como Q. Fabio Pictor, Q. Claudio

1. *Cognomen* citado solo por Dionisio de Halicarnaso (V, 49).

2. Además de sus tres hijos, cuyos *praenomina* se desconocen y que fueron perdonados tras la muerte del padre. Cf. M. HERTZ: «Das Cognomen des sp. Cassius», *Hermes*, 5, 1871, pp. 474-475; FRIEDRICH MÜNZER: «Cassius», *Pauly-Wissowa*, III, 2, coll., 1879, pp. 1749-1753.

3. ANDRÉ, PIGANOL: *Le conquiste dei romani. Fondazione e ascesa di una grande civiltà*. MILANO: Il Saggiatore, 2010, p. 95. El investigador francés de principios del siglo XX llegaba a denominar: «la noche del quinto siglo», en clara alusión a las dificultades por arrojar luz a las sombras del relato de las fuentes.

4. ATILIUS DEGRASSI: *Fasti Capitolini*. Torino: Florentiae, 1954, pp. 91-92.

5. Además contamos con citas menores con citas menores de Aulo Gelio, Cicerón, Diodoro de Sicilia, el Digesto, Festo, Floro, Plinio el Viejo y Valerio Máximo.

Cuadrigario y L. Calpurnio Pison Frugi. Este último fue cónsul en 133 a. C., censor en 120 a. C., y su obra estuvo influenciada por el turbulento conflicto entre *populares* y *optimates*, así como por las reformas propuestas por los hermanos Graco. Una fuente más parcial debió consultar Dion Casio, cuyo relato es menos hostil que el del resto de autores.⁶

No es sencillo imaginar el escenario político del siglo v a. C. sin ver un relato anacrónico con acontecimientos de épocas posteriores, como señalará T. Mommsen en su *Historia de Roma*.⁷ Sobre los orígenes de Espurio Casio, es importante destacar que muchos de los *nomina* como *Cassius*, *Cominius*, *Iunius* o *Sempronius*; de algunos cónsules al inicio de la república pertenecían a familias plebeyas. En el siglo XIX, B. G. Niebhuhr⁸ sugirió que, tras la muerte de Espurio Casio, sus hijos pudieron haber sido expulsados del orden patricio o haberse retirado voluntariamente debido a la ejecución de su padre. La historiografía del siglo pasado incidía en que, al inicio de la república, los patricios no tendrían un monopolio absoluto sobre las altas magistraturas.⁹ En las fuentes literarias, no se reconoce el acceso de los plebeyos al consulado hasta la promulgación en el año 367 a. C. de las *leges liciniaie-sextiae*.¹⁰ A. Momigliano¹¹ recomendó que estos «cónsules plebeyos» podrían haberse asimilado a los senadores conscriptos mencionados por Tito Livio, quienes inicialmente no eran ni patricios ni plebeyos, siendo posteriormente integrados en el segundo grupo cuando este se estableció. T. R. S. Broughton¹² menciona a *Sp. Cassius Vecellinus* con la descripción dubitativa «*plebeian consul?*». J. Gagé¹³ propuso que Espurio Casio pudo ser un jefe militar plebeyo, partiendo del *cognomen* *Vecellius*, presente en otros jefes militares citados por Dionisio de Halicarnaso.¹⁴ Su *praenomen*, *Spurius*, quizás de posible origen etrusco, se correspondería con un estatus social inferior al de plena ciudadanía, evidenciando un origen más humilde de lo que las fuentes dicen. El *nomen* Casio, heredado de un patronímico, indica una ascendencia latina. Su *cognomen*, según R. M. Ogilvie,¹⁵ estaría identificado con un topónimo.

6. *Hist. Rom.* V, 19. Véase al respecto J. M. Libourel: «An Unusual Annalistic Source Used by Dio Cassius», *AJPh*, 95, 1974, pp. 383-393.

7. THEODOR MOMMSEN: «Sp. Cassius, M. Manlius, Sp. Maelius, die drei Demagogen der älteren republikanischen Zeit», *Hermes* 5, 1871, pp. 228-271= *Römischen Forschungen*, 2, 1879, pp. 153-220.

8. BARTHOLD GEORGE NIEBUHR: *History of Rome*, vol. II, Londres, 1845, p. 173.

9. PLINIO FRACARO: «La Storia romana arcaica», *RIL*, 85, 1952, pp. 85-118; Robert Maxwell Ogilvie: *A Commentary on Livy Books 1-5*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1965, p. 278.

10. Tit. Liv. II, 11,1

11. ARNALDO MOMIGLIANO: «L'ascesa della plebe nella storia arcaica di Roma», *RSI* 79, 297-312=Quarto Contributo, 1969, pp. 297-312.

12. THOMAS ROBERT SHANNON BROUGHTON: *The magistrates of the Roman Republic*, vol. III, Nueva York: American Philological Association, 1986, p. 52.

13. JEAN GAGÉ: *La chute des Tarquins et les débuts de la république romaine*. París: Payot, 1976, p. 147

14. III, 34, 3

15. ROBERT MAXWELL OGILVIE: *A Commentary on Livy Books 1-5*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1965, pp. 277-278.

D'Ippolito¹⁶ lo relacionó con la ciudad de Vitellia en el Lazio. Por nuestra parte, proponemos que su *cognomen* Vecellino podría relacionarse con la ciudad de Viscelio (o Vescelio), en latín *Vescellum*,¹⁷ ubicada en el territorio de los hirpinos, apoyado en la existencia de un patrimonio considerable de la *gens casia* en épocas posteriores en este territorio.

1. LA CARRERA POLÍTICA DE ESPURIO CASIO VECELLINO

Espurio Casio Vecellino fue cónsul en 502, 493 y 486 a. C. y en el 501 a. C. fue nombrado *magister equitum* por el primer dictador de Roma, Tito Larcio. Tradicionalmente, el desempeño de sus consulados, pese a no aparecer registrado en los *Fasti Capitolini*, que recogen el anexo de cónsules desde el año 483 a. C., no ha sido objeto de debate de la historiografía. Por su parte, los *Fasti Triumphales* recopilados por A. Degrassi analizan dos *triumphus* otorgados por las fuentes a Espurio Casio en 502 a. C. sobre los sabinos y en 486 a. C. sobre los volscos y hérnicos. No obstante, no hay unanimidad sobre el segundo *triumphus* en los relatos de Tito Livio, quien no menciona ninguna campaña sobre hérnicos y volscos, algo que sí recoge Dionisio de Halicarnaso¹⁸ sobre el segundo. Esta discordancia la debemos atribuir a la consulta de fuentes diferentes en este punto del relato.

Con anterioridad al desempeño del segundo consulado, es destacable la postura ambigua¹⁹ que le atribuyen las fuentes hacia los latinos tras la batalla del lago Regilo (499-496 a. C.). Este discurso, como veremos más adelante, es una construcción intencionada hecha *a posteriori* que sienta las bases desde el inicio del relato anacrónico de Espurio Casio.

En 493 a. C. Espurio Casio, durante su segundo consulado,²⁰ tuvo que hacer frente a la sedición plebeya, descontenta por las deudas y las injusticias infligidas por los patricios.²¹ No fue casual su elección, considerando la misma política filioplebeya que, según el relato, tenía su compañero en el consulado.²² Quizás esta dualidad benefactora en la línea política de actuación de los cónsules hacia la plebe, indicada por las fuentes, responda a un paralelis-

16. FEDERICO D'IPPOLITO: «La legge agraria di Spurio Cassio», *Labeo*, 1, 1975, p. 204.

17. Una ciudad, cuya única mención en las fuentes la encontramos en 215 a. C. durante la II Guerra Púnica, cuando el pretor Marco Valerio Levino la ocupó junto a las ciudades hirpinas de *Vercellium* y *Sicilinum*. Cf. Tit. Liv. XXIII, 37, 12; Plin. *Nat. Hist.* III, 11, 105.

18. VIII, 68.

19. Dio. Hal. VI, 20, 2

20. Cic. *Pro. Balb.* LII; *De Rep.* II, 57; *Chron.* 354; Dio Hal. VI, 49.66; Tit. Liv. II, 33, 4.

21. Cic. *De Rep.* II, 57; Tit. Liv. II, 32-33; Dio. Hal. VI, 49-90; Cic. *Pro Sex. Ros.* XVI; *Pro. Const.* XLVI; Aul. Gel. *Noc. Ati.*, XVII, 21

22. MARIA FEDERICA PETRACCIA: «Uomini e gentes nella prima metà del V secolo a.C.: Spurio Cassio», *Rivista Storica Dell'Antichità*, 2014, p. 35.

mo del siglo II a. C. en las figuras de los tribunos de la plebe, los hermanos Graco y su política favorable al pueblo. Las fuentes cuentan que Espurio Casio, durante su estancia en Roma, consagró el templo de Ceres, Líber y Libera.²³ La consagración del templo de Ceres, frecuentado por la plebe por ser la sede de los ediles plebeyos, cuestiona la condición patricia de Espurio Casio. Desde el 449 a. C., alojó el tesoro confiscado a quienes violaban la *sacrosanctitas* de los tribunos de la plebe, los ediles y los jueces decenviros, en virtud de lo dictado en la *lex sacrata* de ese mismo año.²⁴ El uso de este templo, unido al análisis prosopográfico de los orígenes de Espurio Casio, cuestiona la condición patricia del cónsul, sobre la que ya dudaba, entre otros, T. R. S. Broughton con su dubitativa expresión «*Plebeian consul?*».

El otro hecho destacado del segundo consulado de Espurio Casio fue el *foedus cassianum*²⁵ firmado con todas las ciudades latinas que habían permanecido sin rebelarse a Roma durante la sedición de la plebe. Este tratado es un claro anacronismo introducido intencionalmente por las fuentes del siglo I a. C., inspirado en las concesiones que Roma hizo durante el transcurso de la guerra social (91-88 a. C.). El contexto histórico nos traslada al año 92 a. C., cuando fue elegido tribuno de la plebe Marco Livio Druso, quien dentro de su programa de reformas propuso la concesión de la ciudadanía a los *ciues latinii* y a los aliados itálicos (*socii*), contando con la oposición radical del senado, siendo asesinado en su propia casa por ello. Esto provocó el malestar general de los *socii*, estallando una guerra, en la cual los itálicos llegaron a acuñar su propia moneda.²⁶ Finalmente, en el 88 a. C., la contienda finalizó con una serie de concesiones por parte de Roma a los vencidos.²⁷ Entre las concesiones otorgadas por Roma destaca la promulgación de la *lex Iulia de ciuitate latinis et sociis danda* del año 90 a. C., que concedió la ciudadanía a todas las ciudades itálicas y latinas que habían permanecido fieles o depuesto

23. También llamado *aedes* por Plinio el Viejo, XXXV, 24. En su interior tenía la estatua de bronce más antigua hecha en Roma, dedicada a Ceres, pagada con la venta de las propiedades confiscadas a Espurio Casio. Cf. LAWRENCE RICHARDSON: *A new topographical dictionary of ancient Rome*, BALTIMORE-LONDON: John Hopkins University Press, 1992, pp. 80-81.

24. Dio. Hal. VI, 89, 3; X, 42, 4; Tit. Liv. III, 55, 7.

25. Dio. Hal. VI, 95; Fest. 166L; Tit. Liv. II, 33, 9; ENDRE FERENCZY: «Zum Problem des foedus Cassianum», *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité*, 22, 1975, pp. 223-232; MARÍA JOSÉ PENA JIMENO: «Reflexiones en torno al Foedus Cassianum», *Cuadernos de trabajo de la escuela española de Historia y arqueología en Roma*, 1982, pp. 45-58. Sobre este *foedus* o pacto que la tradición adjudica a Espurio Casio han corrido largos ríos de tinta de la investigación desde inicios del siglo XX hasta bien avanzado el siglo, sobre todo sobre la problemática en torno a su historicidad y su cronología. Cf. MARIA FEDERICA PETRACCIA: «Uomini e gentes nella prima metà del V secolo a.C.: Spurio Cassio», *Rivista Storica Dell'Antichità*, 2014, p. 36.

26. ALBERTO CAMPANA: *La monetizzazione degli insorti italici durante la guerra sociale (91-87 a. C.)*, Soliera, 1987, p. 37.

27. PETER A. BRUNT: «Italian aims at the time of the social war», *The Journal of Roman Studies*, vol. 55 1/2 1965, pp. 90-109.

las armas en el transcurso de la contienda.²⁸ Las similitudes entre el contexto histórico que citan Dionisio y Livio de principios del siglo II a. C. y el de principios del siglo I a. C. guardan, como vemos, puntos clave en común. En ambos, los latinos son «derrotados» por Roma, obteniendo a cambio una serie de concesiones y privilegios que hacen sospechar que, quizás, el conflicto podría haberse dilatado de no haber existido este pacto amistoso.

Este relato anacrónico ha puesto en duda la autenticidad de la cronología del *foedus cassianum*. Si lo expuesto no fuera suficiente argumento de peso, se le suma la ausencia de miembros de la *gens* Casia en los *fasti consulares* hasta mediados del siglo II a. C., cuando en 171 a. C. accedió el primer miembro, Cayo Casio Longino. La historiografía del siglo pasado ha desplazado la firma del tratado al siglo IV a. C. al considerar que Roma no tenía una posición hegemónica en el Lacio en el siglo V a. C.²⁹ La historicidad del tratado es bastante cuestionable y difícil de comprobar por la inexistencia de fuentes contemporáneas. Quizás, la respuesta a este *foedus* se deba buscar en la posición de Roma y su vínculo con los pueblos latinos. En este sentido, las cláusulas del *foedus cassianum* establecen un pacto de igualdad –*foedus aequum*– entre latinos y romanos. Trasladado al contexto de principios del siglo I a. C. la muerte de Marco Livio Druso, que originó el estallido de la guerra social, abrió una brecha entre Roma y sus aliados, tan importantes en la conquista de la península Itálica. Las *leges* promulgadas destinadas a la conciliación e integración de los latinos e itálicos estaban orientadas a proteger la alianza con estos y no ver mermados sus efectivos en caso de nuevas guerras. En este punto es donde se puede enlazar el relato del siglo V a. C. donde a la muerte de Tarquinio el Soberbio, como indicaba M. J. Peña³⁰, pudo cambiar el escenario, dejando a la liga latina sin apoyos externos en una época de rebeliones continuas de los equos y volscos contra Roma y los latinos. Por tanto, en el siglo II a. C., Roma buscaría con la dotación de la ciudadanía a latinos e itálicos engrosar su población, y, por ende, aumentar sus efectivos militares.

28. GIULIA SACCO: «Due nuove iscrizioni latine di interesse onomastico (altera, cenebes)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 126, 1999, pp. 269-274; ADRIÁN NICOLAS SHERWIN-WHITE: *The Roman Citizenship*, Oxford: Oxford University Press, 1973, pp. 148-153; EEVA RUOFF-VÄÄNÄNEN: «The Etruscans and the Civitas Romana. Problems during the years 91-84 B.C.», in PATRICK BRUUN; PAAVO HOHTI; JORMA KAIMIO; EVA MICHELSEL; MARJATTA NIELSEN and EEVA RUOFF-VÄÄNÄNEN: *Studies in the Romanization of Etruria*, Roma: G. Bardi Editore, 1975, pp. 69-83.

29. ARTHUR ROSENBERG: «Die Entstehung des sogenannten Foedus Cassianum und des latinischen Rechts», *Hermes*, 55, 1920, pp. 337-363; ETTORRE PAIS: *Storia di Roma*, vol. III, Roma, 1927, p. 143; KARL JULIUS BELOCH: *Römische Geschichte bis zum beginn der punischen Kriege*, Berlín, 1926, p. 327; ANDRÉ OLTREMARE: «Spurius Cassius et les origines de la démocratie romaine», *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, V, 1932, pp. 259-276; ANDREAS ALFÖLDI: *Early romans and the latins*. Michigan: The University of Michigan Press, 1963, pp. 113-115.

30. MARÍA JOSÉ PEÑA JIMENO: «Reflexiones en torno al *Foedus Cassianum*», *Cuadernos de trabajo de la escuela española de Historia y arqueología en Roma*, 1982, p. 53.

En 486 a. C.³¹ Espurio Casio asumió su tercer consulado tras obtener un segundo triunfo por una victoria sobre los hérnicos; renovó el *foedus hernicum*,³² pacto de amistad establecido durante el reinado de Tarquinio el Soberbio.³³ Roma incluyó a los hérnicos para protegerse de sus rivales, los equos y volscos. El tratado anexaba dos tercios del territorio hérnico para distribuirlo entre la plebe y los latinos. También se planeaba donar tierras estatales (*ager publicus*) que los patricios explotaban fraudulentamente, incluyendo a los recién conquistados hérnicos. Junto a ello promulgó una ley agraria, la primera de la historia de Roma.³⁴ De acuerdo con las fuentes, su comportamiento fue influenciado por su ego al intentar ganarse el favor de la multitud. Para los patricios, representaba un obstáculo significativo en sus políticas económicas, a tal punto que se considera que esta ley fue el origen de los conflictos internos entre patricios y plebeyos en el siglo V a. C., relacionados con el acceso y la posesión de tierras.³⁵ Las fuentes indican que Espurio Casio propuso devolver a la plebe el dinero pagado por el trigo siracusano, lo cual fue visto como un acto de demagogia por los patricios.³⁶

Claramente, tanto el *foedus hernicum* como la *lex agraria* son anacronismos de las acciones de los hermanos Graco y las de Marco Livio Druso. A mediados del siglo II a. C., la situación en Roma era complicada para la plebe y el campesinado, pues los patricios *optimates* estaban en posesión de la tierra, que explotaban de forma fraudulenta. La república, tras casi un siglo de conflictos externos, comenzaba a dar signos de agotamiento político, económico, social y militar.³⁷ El contexto de la *lex agraria* de los Gracos responde a dos cuestiones fundamentales. La primera era el aumento de la dependencia de la importación de grano de otras regiones, ante la aparición de grandes latifundios capitalistas de monocultivo. Esto trajo consigo una escasez de

31. Dio. Sic. *Bib. Hist.* XI, 2 ubica el tercer consulado de Espurio Casio en 479 a. C. durante el arcontado de Calíades en Atenas. Por su parte, Dio. Hal. IX, 1, 1 lo sitúa en 481 a. C.

32. Dio. Hal. VIII, 68. Cf. GAETANO DE SANCTIS: *Storia dei Romani, I-II: La conquista del primato in Italia*, (1a ed. Turín, 1907), 2a ed. Florencia, 1960, pp. 8-9; JEAN GAGÉ: *La chute des Tarquins et les débuts de la république romaine*, París: Payot, 1976, p. 162; TIM CORNELL: *Los orígenes de Roma, c.1000-264 a. C.* Barcelona: Crítica, 1999, p. 348; EMILIO GABBA: «Dionigi d'Alicarnaso sul processo di Spurio Cassio», *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche, Atti del I Congresso Internazionale de la Società Italiana di Storia del Diritto*, Florencia, (1966), pp. 143-153 = Roma arcaica. Storia e storiografia, Roma, 2000, pp. 29-41; GIULIO FIRPO: «Spurio Cassio e il foedus Hernicum», *RIL*, 135, 1, 2001, pp. 141-161.

33. Dio. Hal. IV, 49; MARIA FEDERICA PETRACCIA: «Uomini e gentes nella prima metà del V secolo a. C.: Spurio Cassio», *Rivista Storica Dell'Antichità*, 2014, p. 36, nota 50. La investigación ubica este *foedus* inmediatamente al *foedus cassianum* (493 a. C.) o al mismo tiempo. Para la historiografía, la inclusión del *foedus hernicum* en el tercer consulado de Espurio Casio es una parábola introducida por Tito Livio y Dionisio de Halicarnaso para incidir en la involución hacia los intereses de los patricios romanos.

34. Tit. Liv. II, 41, 1-9; FEDERICO D'IPPOLITO: «La legge agraria di Spurio Cassio», *Labeo*, 1, 1975, p. 198; GIULIO FIRPO: «Spurio Cassio e il foedus Hernicum», *RIL*, 135, 1, 2001, pp. 141-161.

35. LUIGI CAPOGROSSI COLOGNESI (2014): *Storia di Roma tra diritto e potere*, Bologna: Terza, 2014, p. 71.

36. Dio. Hal. VIII, 70, 5.

37. ANA MARÍA SUÁREZ PIÑEIRO: «Populares versus optimates: las *leges agrariae* en la tardía república romana», *Habis*, 33, 2002, p. 176.

trigo a la ciudad, acuciada por la rebelión de esclavos de Sicilia (136-135 a. C.), y por otro lado, una variabilidad de los precios del trigo, dependientes de la ley de oferta y demanda de mercado, llegando a alcanzar precios prohibitivos para las clases medias y bajas. El otro factor clave fue el crecimiento de la presión demográfica derivada del aumento poblacional que tuvo Roma. Esto afectaba al desabastecimiento de trigo, la especulación de precios de los comerciantes y las pésimas condiciones laborales de las clases más bajas.³⁸

Tiberio Sempronio Graco, que participó en la Tercera Guerra Púnica (149-146 a. C.) en la destrucción de la ciudad de Cartago y estuvo destinado posteriormente en 137 a. C. como cuestor en Hispania, combatiendo en la Tercera Guerra Celtíbera, fue testigo ocular de la pésima situación del campesinado en Hispania y en la zona de Etruria, donde el modelo del empleo de esclavos estaba fuertemente arraigado. La posesión patricia de la tierra hizo que gran cantidad de colonos emigraran a las provincias buscando nuevas oportunidades, huyendo de la presión fiscal y de la esclavitud. La *lex agraria* que la tradición analítica, en concreto L. Pisón Frugi, atribuye a Espurio Casio sigue los postulados que propusieron los hermanos Graco. Principalmente, esto era el reparto del *ager publicus* estatal entre los ciudadanos más pobres. Un proyecto que se vio beneficiado por la repentina muerte del rey Átalo III de Pérgamo, quien había nombrado al pueblo de Roma heredero de su reino, con las implicaciones territoriales que esto suponía.³⁹ En líneas generales, la propuesta de la *lex agraria* de Tiberio Sempronio Graco, trasladada al contexto del siglo V a. C., tenía como objetivo limitar el poder de los grandes terratenientes patricios y mejorar la situación de la plebe rústica.⁴⁰ Esto supondría una distribución tanto de la tierra como del grano a precios más asequibles para la plebe, un hecho que levantaría la ira de los patricios, pues este reparto estaría gestionado por el propio Tiberio Sempronio Graco, en su calidad de tribuno de la plebe, con la aprobación de un *concilium plebis*.⁴¹ Una política similar, aunque a mayor escala, fue seguida por su hermano Cayo Sempronio Graco, quien en 123 a. C. promulgó la *lex Sempronia frumentaria*, según la cual el estado compraría el grano de Sicilia y se vendería a precios asequibles a la población, incluyendo en su reforma no solo a la plebe rústica, sino también a la urbana. Por último, Marco Livio Druso, de la facción *optimata*, presentó una *lex frumentaria* todavía más radical, ofreciendo

38. JOSÉ MANUEL ROLDÁN HERVÁS: «Contraste político, finanzas públicas y medidas sociales: la *lex frumentaria* de Cayo Sempronio Graco», *Memorias de Historia Antigua*, 4, 1980, pp. 90-92.

39. Tit. Liv. *Per.* LVIII; Plut. *Grac.* XIV, 1; BARTHOLD GEORGE NIEBUHR: *History of Rome*, vol. II, Londres, 1845, p. 134; THEODOR MOMMSEN: *Historia de Roma*, Madrid, 1876, tom. II (trad. de A. García Moreno), Madrid, 1986, pp. 45-47; 1876, pp. 153-220; FRIEDRICH MÜNZER: «*Cassius*», *Pauly-Wissowa*, III, 2, coll., 1879; pp. 1749-1753.

40. ANA MARÍA SUÁREZ PIÑEIRO: «Populares versus optimates: las *leges agrariae* en la tardía república romana», *Habis*, 33, 2002, p. 178;

41. ALESSANDRO GIRAUDO: «Il grano nell'impero romano e le frumentationes, quando il sistema crea troppi assistiti», *Storie straordinarie delle materie prime*, Turín: Add Editore, 1981, p. 64.

en secreto a los itálicos la ciudadanía romana a cambio de hacerse cargo de los gastos de distribución de tierras, un proyecto que fracasó en la práctica como la gran mayoría de *rogationes* agrarias por la férrea oposición del senado y la facción patricia *optimata*. No son los únicos paralelos, pues la cuestión de la tierra y la relación con los aliados itálicos fueron una constante en el último siglo y medio de la tardía república.

2. LA MUERTE DE ESPURIO CASIO

De los textos de los principales narradores de Espurio Casio, Dionisio de Halicarnaso y Tito Livio, se desprende que al menos dos factores fueron principales en su condena a muerte en el 485 a. C. Por un lado, la *lex agraria* y la devolución a la plebe del importe pagado por el trigo siracusano, tras la hambruna del 491 a. C. Por ello, las fuentes latinas dicen que Espurio Casio fue acusado de *affectatio regni*, es decir, de aspirar a la tiranía por la cual fue condenado y ejecutado.⁴² La descripción de su actuación económica, política y social es un relato influenciado por analistas como L. Calpurnio Pisón o personajes tan emblemáticos de la república tardía como M. Tulio Cicerón.⁴³ Estos, con los ejemplos de su época como las *leges* agrarias de los hermanos Graco, en el caso de Pisón, y los adversarios políticos como Catilina, Clodio y Antonio, en el de Cicerón, presentaron a Espurio Casio como un demagogo potencialmente peligroso para los intereses de los patricios, y como un benefactor de la plebe que se había opuesto a su orden.⁴⁴ Valerio Máximo⁴⁵ por su actitud filiolebea, lo llega a denominar como tribuno de la plebe.

42. Para un análisis amplio del concepto de tiranía en la Roma republicana, sobre todo a través del pensamiento de Cicerón y el uso de los tiranos de época arcaica, véase al respecto, entre otros, el trabajo de FRANCISCO PINA POLO: «El tirano debe morir: El tiranicidio preventivo en el pensamiento político romano», *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2, 2006, pp. 1-16.

43. Un análisis de la tesis ciceroniana sobre las acusaciones a los Gracos de querer destruir al estado y tener afán de poder, y a su vez, la conducta aplicada a Espurio Casio, puede verse en GREGORIO HINOJO ANDRÉS: «Los juicios de Cicerón sobre los Graco», *Studia Historica. Historia Antigua*, 4, 1986, pp. 101-109; MANUELA VALENCIA HERNÁNDEZ: «Cicerón y las leyes agrarias: un *exemplum* de divina *eloquentia*», *Revue des Études Anciennes*, 97, 3-4, 1995, pp. 577-579.

44. TIM CORNELL: *Los orígenes de Roma, c.1000-264 a. C.* Barcelona: Crítica, 1999, p. 150; ANNIE VIGOURT, A.: «L'intention criminelle et son châtement: les condamnations des aspirants à la tyrannie», en M. COUDRY y TH. SPÄTH (eds.): *L'invention des grands hommes de la Rome antique. Actes du Colloque du Collegium Beatus Rhenanus*, París, 2001, pp. 271-287; FRANCISCO PINA POLO: «El tirano debe morir: El tiranicidio preventivo en el pensamiento político romano», *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2, 2006, p. 6. La acusación de Espurio Casio, como la de otros personajes, de aspirar a la tiranía, no se basaba en un crimen tangible, sino en una intencionalidad, según narran las fuentes.

45. V, 8, 2. Este mismo autor en otro pasaje VI, 3, 2 presenta a Espurio Casio como un instigador que coaccionó a 9 tribunos de la plebe a hacer uso del *ius intercessionis* o derecho de veto a la oposición de nombrar magistrados ese año. El fragmento en sí es un anacronismo malintencionado y fácil de desmontar, pues el derecho de veto no estaba en épocas tan tempranas entre las prerrogativas de los tribunos de la plebe.

La historiografía desde el siglo XIX concuerda en el anacronismo intencionado de los principales elementos del relato de Casio, un punto clave en la animadversión hacia su figura por parte de las fuentes.⁴⁶ El relato de Espurio Casio, desde su primer consulado hasta el último, muestra una progresión de acciones antipatricias, meticulosamente diseñadas para respaldar la acusación de *affectatio regni*.

El juicio negativo de Espurio Casio reside en las tensiones políticas de la tardía república. El senado y la aristocracia romana, esa *nobilitas* patricio-plebeya configurada a la par de la expansión de Roma veían en figuras como el *exemplum* de Casio una grave amenaza a sus privilegios. En algún punto de los detalles del relato sobre su condena a muerte podríamos llegar a intuir una posible enemistad entre los casios plebeyos y los fabios patricios. Quizás, detrás de ese escenario podría estar la narrativa de Q. Fabio Píctor, destacando la mención a la monopolización de la magistratura del consulado de miembros de la *gens* fabia hasta su casi total extinción en la mítica batalla de Cremera en 477 a. C. durante la guerra contra la ciudad etrusca de Veies.⁴⁷ Respecto a la ejecución de Espurio Casio, según la tradición, hay dos versiones: el castigo privado por el *pater familias* en la *domus* familiar y la ejecución pública en la roca Tarpeya.

La muerte en la *domus* familiar a cargo del *pater familias* sería la narrativa más antigua, la cual hundiría sus raíces en tiempos más arcaicos.⁴⁸ Según esta versión, aunque un cónsul tenía autoridad pública sobre su padre, como hijo estaba sujeto a la *patria potestas* del padre, quien tenía *vitae necisque potestas* sobre sus hijos, esposa y esclavos.⁴⁹ En caso de que un hijo fuera sos-

46. THEODOR MOMMSEN: «Sp. Cassius, M. Manlius, Sp. Maelius, die drei Demagogen der älteren republikanischen Zeit», *Hermes*, 5, 1871, pp. 229-243; PLINIO FRACARO: «La Storia romana arcaica». *RIL*, 85, 1952, p. 16; ROBERT MAXWELL OGILVIE: *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford: Oxford Clarendon Press, 1965, pp. 339; MICHELE BASILE: «Analisi e valore della tradizione sulla rogatio Cassia agraria del 486 a. C.», *MGR* 6, 1978, p. 282; ANNA BOTTIGLIERI: *La storiografia anticassiana e la vicenda di Spurio Cassio*, in *Ricerche sulla organizzazione gentilizia romana*, Napoli, 1995, pp. 255-265; TIM CORNELL: *Los orígenes de Roma, c.1000-264 a. C.*, Barcelona: Crítica, 1999, p. 317; EMILIO GABBA: «Dionigi d'Alicarnaso sul processo di Spurio Cassio», *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche, Atti del I Congresso Internazionale de la Società Italiana di Storia del Diritto*, Florencia, (1966), pp. 143-153 = *Roma arcaica. Storia e storiografia*, Roma, 2000, p. 141.

47. Eutr. I, 16; Tit. Liv. II, 48-50

48. Dio. Hal. VIII, 79; Cic. *De Rep.* II, 35, 60. Cf. ANDREW WILLIAM LINTOTT: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, p. 22; LUIGI BESSONE: «Spurio Cassio e Spurio Melio in Floro e in Ampelio», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 111/4, 1983, pp. 435-445; EVA CANTARELLA: *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la Antigüedad*, Madrid: Akal, 1996, p. 66; FRANCISCO PINA POLO: «El tirano debe morir: El tiranicidio preventivo en el pensamiento político romano», *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2, 2006, p. 10.

49. ANDREW WILLIAM LINTOTT: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, p. 22; EVA CANTARELLA: *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la Antigüedad*, Madrid: Akal, 1996, p. 138; GARY FORSYTHE: *The Historian L. Calpurnius Piso Frugi and the Roman Annalistic Tradition*. Lanham, New York, London: University Press of America, 2005, p. 194; FILIPPO CARLÀ-UHINK: «Murder among relatives», *Journal of Ancient History*, 5(1), 2017, pp. 32-47.

pechoso de delitos que ameritaran una sanción pública, el castigo aplicado en casa era la fustigación hasta la muerte, siendo las *uergae* el instrumento usualmente empleado.⁵⁰ A pesar de ello, en una ejecución capital, el poder paterno y el del estado se solapaban, pudiendo el castigo ser privado o público. La tradición citada por Tito Livio,⁵¹ Valerio Máximo⁵² y confirmada por Plinio el Viejo⁵³ nos permite conocer el destino que tenían reservados los traidores cuando la sentencia era pronunciada en el ámbito doméstico.⁵⁴ Después de la ejecución de Espurio Casio, sus bienes fueron confiscados y su casa destruida. Parte de su patrimonio se utilizó para construir estatuas, incluyendo una de la diosa Ceres.⁵⁵ No obstante, la teoría de la expropiación de los bienes mencionada por Dionisio de Halicarnaso⁵⁶ resulta difícil de sostener. Si la acusación hubiera sido realizada por el padre, los bienes del hijo habrían pasado a su posesión en lugar de haber sido confiscados. Tito Livio⁵⁷ refuta a Dionisio, afirmando que el propio padre de Espurio Casio consagró los bienes a Ceres: «*Ex Cassia familia datum*». La ejecución de Espurio Casio por su padre aseguraría la supervivencia de la *gens*, aunque no podamos aventurar sobre su estatus patricio. Posiblemente el recuerdo de Espurio Casio no quedaría como el de un tirano del cual la *gens* se desvincularía por la vergüenza de sus actos.⁵⁸

La segunda versión de la muerte de Espurio Casio se basa en la tradición del juicio público, según la cual los cuestores Cesón Fabio y Lucio Valerio lo

50. El primer caso lo tenemos en la condena a muerte de Lucio Junio Bruto por conspirar con la realeza tarquinia. Cf. Val. Max. V, 8, 1. En la Ley de las XII Tablas, la fustigación se contempla como una pena accesoria a otras condenas. Cf. Tabla I, 10 y 14 = *Dig.* XLVII, 9, 9; Gayo, *Com. XII Tab.* 4; Aul. Gel. XI, 18, 8; CÉSAR RASCÓN Y JOSÉ MARÍA GARCÍA GONZÁLEZ: *Ley de las XII Tablas* (4ª ed.), Madrid: Tecnos, 2011, p. 24. Sobre la fustigación, véase LUIS RODRÍGUEZ ENNES: «Verberatio y provocatio ad populum», *XV Congreso Internacional y XVIII Congreso Iberoamericano de Derecho Romano (14-16 de marzo)*, Lisboa, 1983, pp. 812; EVA CANTARELLA: *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la Antigüedad*, Madrid: Akal, 1996, p. 139; MIGUEL CAMILO ESPINOSA ARDILA: «El apaleamiento en Roma durante el 133 a. C.», *Revista Derecho Penal y Criminología*, XXXIX, 107, 2018, pp. 80-82. Las vergas «*virgae*» estaban realizadas en madera de olmo o abedul, siendo el principal elemento usado por los lictores.

51. II, 41, 10.12.

52. V, 8, 2.

53. XXXIV, 15.

54. La tradición concuerda en que fue el padre de Espurio Casio quien delató y/o acusó al hijo, difiriendo a partir de este punto en sí dio la orden de ejecutarlo o fue el mismo el verdugo de su hijo.

55. Sobre la casa y sus bienes, Val. Max. VI, 1, 19. Sobre la afirmación de la estatua de bronce, Ceres es un hecho poco probable. El propio Plinio, XXXIV, 34 cita que las primeras imágenes de los templos fueron de terracota y madera. Igualmente, en una fecha tan temprana como inicios del siglo V a. C. resulta poco probable. Véase al respecto EMELINE HILL RICHARDSON: «The Etruscan Origins of Early Roman Sculpture», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 21, 1953, p. 103.

56. VIII, 79, 1-2.

57. II, 41, 10.

58. Resulta bastante llamativo que, si Espurio Casio fuera acusado y ejecutado por aspirar a la tiranía, sus hijos fueran perdonados por el Senado. Obviamente, la narrativa que nos ofrece Dionisio de Halicarnaso VIII, 80 está viciada por una reelaboración posterior. Una prueba de ello es que Tito Livio no menciona nada al respecto de los hijos de Casio.

acusaron de *affectatio regni* y lo condenaron.⁵⁹ El delito atribuido a Espurio Casio es el de *perduellio*⁶⁰ uno de los crímenes más antiguos en el derecho romano, junto con el parricidio. Sus orígenes se remontan a época arcaica⁶¹ como una medida de protección de la comunidad, castigando a los culpables de alta traición. El *perduellio* englobaba todo ataque a la comunidad, siendo los principales delitos la traición colectiva o la unión con el enemigo.⁶² En la época republicana, los culpables de *perduellio* serían aquellos que con sus actos habrían puesto en peligro la comunidad, y a su vez roto el equilibrio de la *pax deorum*.⁶³ La acusación de tiranía de Espurio Casio no iba contra la totalidad del estado, sino en contra de los intereses patricios.⁶⁴

Ya Mommsen⁶⁵ rechazó la competencia de los *quaestores parricidi* en juicios de *perduellio*. Una posible vía de interpretación es la inserción intencionada de la figura del cuestor, pues uno de ellos era miembro de la *gens fabia*, con quien los casio parece que entraron en disputa.⁶⁶ A. Drummond⁶⁷ aceptaba la aparición de los *quaestores parricidi* llevando casos de alta traición, pero únicamente aquellos que forman parte de un discurso etiológico de rigor histórico dudoso. La naturaleza de los actos de Espurio Casio, al no

59. EMILIO GABBA: *Dionigi e la storia di Roma arcaica*, Bari: Edipuglia, 1996, p. 145. Probablemente, la introducción de la figura de los cuestores se trate de un anacronismo de los analistas del siglo II a. C.

60. CRISTOPH HEINRICH BRECHT (1939): *Perduellio, Eine Studie zu ihrer begrifflichen Abgrenzung zum römischen Strafrecht bis zum Ausgang der Republik*, Múnich: C. H. BECK, 1939; DAVID DAUBE: «Zur Abgrenzung des Begriffes Perduellio von den Verwandten Verbrechenbegriffen im Römischen Strafrecht bis zum Ausgang der Republik by C. H. Brecht Review», *The Journal of Roman Studies*, 31, 1941, pp. 180-184; ANDRÉ MAGDELAIN: «Remarques sur la Perduellio», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 22. H. 3 (3rd Qtr.), 1973, pp. 405-422.

61. Cicerón, *Pro Rab.* III, 10. Cf. JUAN PÉREZ CARRANDI: *La alta traición en el derecho romano monárquico-republicano: de la perduellio a la maiestas*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 19, nota 11.

62. PEDRO DORADO MONTERO (trad.): THEODOR MOMMSEN (1898): *Derecho Penal Romano*, Pamplona: Analecta, 1999, p. 29; CRISTOPH HEINRICH BRECHT (1939): *Perduellio, Eine Studie zu ihrer begrifflichen Abgrenzung zum römischen Strafrecht bis zum Ausgang der Republik*, Múnich: C. H. BECK, 1939, p. 120; JUAN PÉREZ CARRANDI: *La alta traición en el derecho romano monárquico-republicano: de la perduellio a la maiestas*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 19, nota 15.

63. BERNARDO SANTALUCIA: *Diritto e processo penale nell'antica Roma* (2ª ed.), Milán: Giuffrè, 1998, p. 6; JUAN PÉREZ CARRANDI: *La alta traición en el derecho romano monárquico-republicano: de la perduellio a la maiestas*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 23.

64. FEDERICO BELLINI: *Delicta e criminal nel Sistema quiritario*. Padua: CEDAM, 2012, p. 109.

65. THEODOR MOMMSEN: *Römisches Staatsrecht*, vol. II, Leipzig, 1877, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 525-526. Por su parte, E. STUART STAVELEY: «Provocatio during the Fifth and Fourth century B.C.», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* Bd. 3, H. 4, 1955, p. 427, abogaba por su validez como una fase previa a la aparición de los *duumviri perduellonis*.

66. Se trataría de un anacronismo introducido *a posteriori*, quizás en el siglo III a. C. por el primero de los analistas Q. Fabio Pictor, miembro a su vez de la *gens fabia*.

67. ANTHONY DRUMMOND: «Rome in the fifth century II: the citizen community», en FRANK WILLIAM WALBANK; ALAN EDGAR ASTIN; MARTIN FREDERIKSEN; ROBERT MAXWELL OGILVIE Y ANTHONY DRUMMOND (eds.): *The Cambridge Ancient History*, 7/2, *Rise of Rome to 220 B.C.* (172-242), Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 116. De hecho, en la ley de las XII Tablas (IX, 4), los *quaestores parricidi* aparecen como los encargados de procesar los casos de asesinato.

considerarse un ataque directo hacia el estado, se consideraría un *perduellio* no flagrante, no actuando por ello los *duoviri perduellionis*.⁶⁸ La presencia de los *quaestores parricidi*, en lugar de los tribunos de la plebe en el juicio de Espurio Casio, podría indicarnos que a principios de la república las competencias del tribunado de la plebe no estuvieran todavía definidas, encontrando los juicios de *perduellio* ordinario presididos por los *quaestores parricidi*.⁶⁹ Sea como fuere, los cuestores condujeron a Espurio Casio hasta el precipicio de la roca Tarpeya y lo arrojaron al vacío.⁷⁰ Según esta versión, la *domus* de Espurio Casio no fue respetada. Las fuentes citan que en el solar donde antes estaba la casa de Espurio Casio, ahora se levantaba el templo de Tellus. Ahora bien, ¿tendría relación directa su destrucción con el proceso público? En principio, el proceso judicial, la condena y la ejecución llevarían anexa la confiscación de los bienes y la destrucción de la casa arrasada hasta los cimientos, dejando el solar vacío, sirviendo de *exemplum* del trato que debían recibir los traidores. Valerio Máximo⁷¹ afirma que el senado hizo derribar la casa sobre el cadáver de Espurio Casio para incluir a sus dioses penates. La destrucción de la casa no era meramente simbólica, sino que a su vez constituía un recuerdo perpetuo del castigo.

Ninguna de las dos versiones se puede confirmar, habiendo debate en la historiografía sobre cuál sería la versión más antigua.⁷² Una tercera interpretación recogida por Dionisio de Halicarnaso⁷³ alude a un juicio doméstico tras una causa pública ante el senado por parte del padre, quien posteriormente lo ejecuta. Por último, Diodoro de Sicilia⁷⁴ únicamente señala que el

68. JUAN PÉREZ CARRANDI: *La alta traición en el derecho romano monárquico-republicano: de la perduellio a la maiestas*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 120; JUAN PÉREZ CARRANDI: «El *supplicium more maiorum*: la *lex horrendi carminis*», *Anuario da Faculdade de Direito da Universidade da Coruña*, 23, 2019, pp. 292-293.

69. JUAN PÉREZ CARRANDI: *La alta traición en el derecho romano monárquico-republicano: de la perduellio a la maiestas*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 122.

70. Dio. Hal. VIII, 8, 5.

71. VI, 3, 1B. El derribo de la casa de Espurio Casio no es el único transmitido por las fuentes. Otros acusados de *affectatio regni*, como Marco Manlio Capitolino (Cic, *De Domo*, XXXVIII, 101; Tit. Liv. VI, 20, 13; Val. Max., VI, 3, 1; Aur. Vict. *Epi. Caes.* XXIV, 6; Plut, *Cam.* XXXVI, 9 y *Cuest rom*, XCI; Dio. Cas. XXVI, 1 frag.) y Espurio Melito (Dio. Hal. XII, 1, 1-5). Al parecer, estas medidas pudieron ser una pena accesoria aplicada a aquellos reos acusados de *affectatio regni*. Esta tradición todavía persistía a finales de la república, como lo demuestra la demolición de la *domus* ciceroniana por Clodio y la proposición de levantar un templo a la Libertas sobre su antiguo emplazamiento (Plut. *Cic.*, XXII, 1).

72. FRIEDRICH MÜNZER: «Cassius», *Pauly-Wissowa*, III, 2, coll., 1879, pp. 1749-1753; GAETANO DE SANCTIS: *Storia dei Romani, I-II: La conquista del primato en Italia*, (1a ed. Turín, 1907), 2a ed., Florencia, 1960, p. 11; ANDREW WILLIAM LINTOTT: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, pp. 18-26. Por su parte, THEODOR MOMMSEN: «Sp. Cassius, M. Manlius, Sp. Maelius, die drei Demagogen der älteren republikanischen Zeit», *Hermes*, 5, 1871, pp. 228-271= *Römischen Forschungen* 2, 1879, p. 151 y FELICIANO SERRAO: *Diritto privato, economia e società nella storia di Roma*, Napoli: Jovene, 1999, p. 300, defendían la versión del juicio público.

73. VIII, 79, 1.

74. XI, 37, 7. Cf. ADAM ZIOLKOWSKI: *Storia di Roma*, Milán: Mondadori Bruno, 2006, p. 76.

año siguiente a su tercer consulado, Espurio Casio fue acusado de aspirar a la tiranía y, tras ser declarado culpable, fue ejecutado. Todos los autores recogen la causa de *affectatio regni*, excepto Dion Casio por razones más que obvias. No es baladí la animadversión de las fuentes en contra de Espurio Casio, aunque hay rastros de tradiciones no hostiles en Cicerón, Dion Casio y Valerio Máximo, quienes inciden en su popularidad cuando fue condenado. La ejecución de Espurio Casio sirvió de *exemplum* del trato que debían recibir los hostigadores de masas que ponían en peligro el equilibrio de las dos órdenes y rompían la *pax deorum*.⁷⁵ Los tumultos y asesinatos de los hermanos Graco, principalmente el apaleamiento de Tiberio y sus seguidores en 133 a. C., no es más que la aplicación de la violencia justificada en una etiología lejana vilmente manipulada por las fuentes aristocráticas.

3. LAS ESTATUAS DE ESPURIO CASIO

La acusación de *affectatio regni* y ejecución de Espurio Casio es probable que se sirviera de algunos monumentos atribuidos intencionalmente por la tradición al ex cónsul, en concreto dos estatuas. Plinio el Viejo da noticias de una estatua de bronce erigida a Ceres en su templo con el patrimonio familiar de Casio: «*Ex Cassia familia datum*», siendo la primera estatua de bronce que hubo en la ciudad de Roma.⁷⁶ El propio Plinio,⁷⁷ siguiendo al analista L. Calpurnio Pisón Frugi, informa sobre otra estatua de Casio que fue fundida por los censores del 159 a. C., P. Cornelio Escipión Nasica y M. Popilio, junto con otras no oficiales erigidas en el foro.⁷⁸ La teoría guarda bastantes sospechas, sobre todo en lo referente al censor Escipión Nasica, padre del asesino y hostigador de Tiberio Sempronio Graco en 133 a. C. ¿Quizás Pisón intentaba dar una imagen de continuidad en la lucha contra

75. MIGUEL CAMILO ESPINOSA ARDILA: «El apaleamiento en Roma durante el 133 a. C.», *Revista Derecho Penal y Criminología*, XXXIX, 107, 2018, p. 97.

76. Dio. Hal. VIII, 79, 3; Plin. XXIV, 15; Tit. Liv. II, 41, 10; Val. Max. V, 8, 2. Cf. HENRI LE BONNIEC: *Le culte de Cérès à Rome*, París: Klincksieck, 1958, p. 233, tradujo la inscripción a nuestro parecer de forma errónea como: donación de los bienes de Casio. Una opinión contraria ya fue citada por EMILIO GABBA: «Dionigi d'Alicarnaso sul processo di Spurio Cassio», *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche, Atti del I Congresso Internazionale de la Società Italiana di Storia del Diritto*, Florencia, 1966, p. 144.

77. XXXIV, 30. Cf. ANDREW WILLIAM LINTOTT: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, p. 15; EMILIO GABBA: «Dionigi d'Alicarnaso sul processo di Spurio Cassio», *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche, Atti del I Congresso Internazionale de la Società Italiana di Storia del Diritto*, Florencia, (1966): pp. 143-153 = Roma arcaica. Storia e storiografia, Roma, 2000, p. 143.

78. ROBERT VINCENT CRAM: «The Roman Censors», *Harvard Studies in Classical Philology*, 51, 1940, p. 94; THOMAS ROBERT SHANNON BROUGHTON: *The magistrates of the Roman Republic*, vol. III, Nueva York, 1986, p. 445; GARY FORSYTHE: *The Historian L. Calpurnius Piso Frugi and the Roman Annalistic Tradition*, Lanham, New York, London: University Press of America, 2005, p. 298.

los demagogos de padre e hijo? La estatua no podría haber estado en el lugar anterior ocupado por la *domus* de Casio, ya que se menciona que, tras su ejecución, el lugar se utilizó para construir el templo de Tellus, consagrado por el cónsul P. Sempronio Sofo en 268 a. C. con motivo de la victoria sobre los picanos.⁷⁹ La primera estatua alimentaría la teoría de la justificación de su muerte. Sobre la cuestión de la donación de los bienes de Espurio Casio, se ampararía la tradición en la promulgación de la *lex sacrata* del 494 a. C., según la cual los bienes de los condenados eran donados al templo de Ceres. Una relación fácil de establecer si hacemos caso a la tradición que adjudicaba la construcción del templo de esta deidad a Espurio Casio.⁸⁰ Sin embargo, esta versión en lo referente a los bienes resulta poco probable, pues únicamente se podría haber incautado el *peculium* de Casio, no así el patrimonio que, al igual que la casa, pasaría a manos de su progenitor.

4. EL LEGADO DE ESPURIO CASIO EN ÉPOCA REPUBLICANA

El relato transmitido es un fiel reflejo de la opinión de los patricios y la *nobilitas* romana. Pero, ¿qué imagen tenía la plebe y su *gens* de su antepasado? La estatua de Espurio Casio situada cerca del templo de Tellus fue erigida *post mortem*, en un contexto favorable para la rehabilitación de su memoria. Estas circunstancias propicias se dieron en la primera mitad del siglo II a. C., en concreto hacia el 171 a. C., cuando los casios accedieron al consulado por primera vez. La supervivencia de estatuas en Roma desde el siglo V a. C. es improbable si hacemos válido el relato que Tito Livio⁸¹ nos remite del saqueo galo de la ciudad en 390 a. C. Si aceptamos esta hipótesis, resulta imposible creer que el propio Espurio Casio erigiera su estatua. Esta narrativa serviría para justificar la tesis de la *affectatio regni* de la que fue acusado. Evidentemente, estamos frente a un anacronismo premeditadamente introducido. En Roma, en época tan temprana, las estatuas representaban exclusivamente a las divinidades. El culto a personajes vivos no llegó hasta al menos el siglo III a. C. con personalidades como Publio Cornelio Escipión en la escultura, mientras que en la numismática será un fenómeno inexistente hasta época de César.

79. Val. Max. VI; 3, 1; Flor. I, 14, 9; ANGELO AMOROSO: «Il tempio di Tellus e il quartiere della praefectura urbana», *Workshop di archeologia classica. Paesaggi, costruzioni, reperti*, 2007, p. 55. No sabemos, por tanto, si el lugar donde teóricamente estuvo la *domus* casiana permaneció vacío durante más de 200 años hasta la construcción del templo de Tellus.

80. ARNALDO MOMIGLIANO: «Due punti si storia romana arcaica», *Studia et documenta Historiae et Iuris*, 2, 1936, p. 40; EMILIO GABBA: «Dionigi d'Alicarnaso sul processo di Spurio Cassio», *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche, Atti del I Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto*, Florencia, (1966), pp. 143-153 = Roma arcaica. Storia e storiografia, Roma, 2000, p. 143.

81. V, 41, 11.

La fundición de la estatua indicaría que esta no fue erigida por orden del senado, sino por iniciativa privada. Esta hipótesis sugeriría que, con anterioridad a los hermanos Graco, Espurio Casio seguía siendo un benefactor para la plebe y la *gens* casia. Tito Livio⁸² ya nos transmitía el arrepentimiento de la plebe por su ejecución. Este acto nos lleva a una interpretación de la construcción del relato de Espurio Casio como tirano que debió ser construido a mediados del siglo II a. C., y en conexión, como afirmaba Mommsen,⁸³ con las acciones políticas de los hermanos Graco. Anteriormente a la reelaboración de los analistas del siglo II a. C., quienes adaptaron el relato a las circunstancias de su tiempo, Espurio Casio debió ser un fantasma en la niebla arcaica de Roma. La etiología romana rescató su figura en base a su postura favorable a la plebe y su ejecución por una acusación de *affectatio regni*. El ejemplo de su castigo fue tomado como un modelo a seguir para lo que las fuentes denominan demagogos o agitadores de masas.⁸⁴ De ahí, por ejemplo, que sea expuesto por Cicerón⁸⁵ junto a Marco Manlio Capitolino y Espurio Melio como ejemplos de aspirantes a tiranos. Una visión negativa no compartida por su *gens*. En el 102 a. C. el *triumvir monetalis* L. Cassius Caecianus acuñó una emisión en la que reivindicaba el papel de su antepasado en la fundación del templo de Ceres.⁸⁶ En el anverso de la moneda aparece un busto de Ceres junto a la leyenda con el *cognomen* CAECIAN(us), mientras en el reverso se observan dos bueyes uncidos y la leyenda L. CASSI (Fig. 1). Esta acuñación monetaria evidencia que la familia no lo consideraba un traidor, pues de ser así no aparecería entre la propaganda política de la *gens*.

82. II, 42, 1.

83. THEODOR MOMMSEN: *Historia de Roma*, Madrid, 1876, tom. II (trad. de A. García Moreno), Madrid, 1986, pp. 45-47; 1876, pp. 56-57.

84. ANDREW WILLIAM LINTOTT: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, p. 16.

85. *De Rep.* II, 49; *De Dom.*, CI; *De Off.*, III, 19. Para un estudio amplio del uso de la figura del tirano en la obra de Cicerón como arma de acusación política, véase entre otros VITANTONIO SIRAGO: «Tyrannus. Teoría e prassi antitirannica in Cicerone e suoi contemporanei», *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 36, 1957, pp. 170-225; J. ROGER DUNKLE: «The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the Late Republic», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98, 1967, pp. 157-166; ANDREW WILLIAM LINTOTT: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, pp. 12-29; FRANCISCO PINA POLO: «El tirano debe morir: El tiranicidio preventivo en el pensamiento político romano», *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2, 2006, pp. 2-8.

86. MICHAEL CRAWFORD: *Roman Republic Coinage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, p. 321/1.



Figura 1

CONCLUSIONES

El relato completo de Espurio Casio lo convierte en una de las figuras más influyentes no solo del siglo v a. C., sino también de la república tardía. A través de un relato viciado por el anacronismo con hechos históricos de tiempos más recientes, su figura fue usada como el ejemplo de demagogo y agitador de masas que atentaban contra la posición de poder de la *nobilitas* romana. Los conflictos económicos, políticos y sociales derivados de las necesidades de la plebe por acceder a la tierra, así como la anexión de territorio al *ager publicus* de Roma, responden a la realidad de la miseria del campesinado y la presión demográfica existente en el siglo II a. C.

No cabe extrañar que los analistas reconstruyeran los hechos en torno a la figura de Espurio Casio por su posible origen latino y plebeyo. Esto se aproxima a las líneas de actuación de regularizar las necesidades de la plebe y de integrar a los aliados latinos e itálicos en los derechos de ciudadanía por parte de los tribunos de la plebe. Esta línea de actuación favorable a los aliados y al *populus*, en contra de los intereses patricios, explicaría la condición plebeya del cónsul, como recoge Valerio Máximo. La presentación de las acciones de Espurio Casio sería una advertencia del peligro que podrían suponer aquellos personajes que acumulaban demasiado poder y apoyos. Unas condiciones que en el siglo II a. C., momento en que parece que se reelaboró el relato, no se contuvieron, estallando la violencia que llevó al asesinato de Tiberio Sempronio Graco por los mismos motivos que atacaron a Espurio Casio: el deterioro de privilegios del patriciado y el intento de mejorar la situación de la plebe.

La acusación de aspirar a la tiranía fue uno de los principales obstáculos a la ambición personal en la política de la Roma republicana. No es por ello inusual

que autores como Cicerón compararan las acciones de Casio, Capitolino o Melio con las de los demagogos más recientes como los hermanos Graco, Fulvio Flaco, Cayo Servilio Glaucia, Lucio Apuleyo Saturnino, los catilenarios e incluso César. El paralelismo de su historia con la de Marco Manlio Capitolino y Espurio Melio no es mera casualidad. Todo el relato sigue unas directrices que desembocan en la acusación de tirano. En la Roma del siglo II a. C., el atentado contra el *mos maiorum* y los intereses de clase justificaban la violencia contra aquel que se consideraba que ponía en riesgo el orden de las cosas. En efecto, al sujeto que atentaba contra la oligarquía se le consideraba un *hostis publicus*. La historia de Espurio Casio, como la de los otros dos acusados de *affectatio regni* en la época temprana republicana, guarda puntos en común que demuestran una elaboración posterior condicionada por el contexto sociopolítico del momento. Los tres son individuos que destacan por hacerse cargo de los problemas de la plebe; sus acciones les dan popularidad, y cuando caen en desgracia, la plebe los abandona, muriendo de forma violenta, confiscando sus bienes y derribando sus casas. Esta serie de coincidencias y penas accesorias de estos tres personajes se convirtió en *exempla* del modelo de tiranicidio preventivo promulgado en época tardo-republicana, sobre todo tras el asesinato de Tiberio Sempronio Graco, como un medio de justificación del asesinato premeditado de políticos cuyos postulados se asemejarán con los tiranos de época arcaica.

BIBLIOGRAFÍA

- AMOROSO, ANGELO: «Il tempio di Tellus e il quartiere della praefectura urbana», *Workshop di archeologia classica. Paesaggi, costruzioni, reperti*, 2007, pp. 53-84.
- ALFÖLDI, ANDREAS: *Early romans and the latins*, Michigan: The University of Michigan Press, 1963.
- BASILE, MICHELE: «Analisi e valore della tradizione sulla rogatio Cassia agraria del 486 a. C.», *MGR* 6, 1978, pp. 277-298.
- BELLINI, FEDERICO: *Delicta e criminal nel Sistema quiritario*, Padua: CEDAM, 2012.
- BELOCH, KARL JULIUS: *Römische Geschichte bis zum Beginn der Punischen Kriege* (ed. 2015). Berlín: De Gruyter, 1926.
- BESSONE, LUIGI: «Spurio Cassio e Spurio Melio in Floro e in Ampelio», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 111/4, 1983, pp. 435-451.
- BOTTIGLIERI, ANNA: *La storiografia anticassiana e la vicenda di Spurio Cassio*, in *Ricerche sulla organizzazione gentilizia romana*, Napoli, 1995.
- BRECHT, CRISTOPH HEINRICH (1939): *Perduellio, Eine Studie zu ihrer begrifflichen Abgrenzung zum römischen Strafrecht bis zum Ausgang der Republik*, Múnich: C. H. Beck, 1939.

- BROUGHTON, THOMAS ROBERT SHANNON: *The magistrates of the Roman Republic*, vol. III, Nueva York, 1986.
- BRUNT, PETER A.: «Italian aims at the time of the social war», *The Journal of Roman Studies*, vol. 55 1/2, 1965, pp. 90-109.
- CAMPANA, ALBERTO: *La monetizzazione degli insorti italici durante la guerra sociale (91-87 a. C.)*, Soliera, 1987.
- CANTARELLA, EVA: *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la Antigüedad*, Madrid: Akal, 1996.
- CAPOGROSSI COLOGNESI, LUIGI: *Cittadini et territorio, consolidamiento e trasformazione della ciuitas romana*, Roma: La Sapienza, 2000.
- CAPOGROSSI COLOGNESI, LUIGI: *Storia di Roma tra diritto e potere*, Bologna: Terza, 2014.
- CARANDINI, ANDREA: *Res publica. Come Bruto cacciò l'ultimo re di Roma*, Milano: Rizzoli, 2011.
- CARLÀ-UHINK, FILIPPO: «Murder among relatives», *Journal of Ancient History*, 5(1), 2017, pp. 26-65.
- COARELLI, FILIPO (trad.); PIGANOL, ANDRÉ (1927): *Le conquiste dei romani. Fondazione e ascesa di una grande civiltà*, Milano: Il Saggiatore, 2010.
- CORNELL, TIM: *Los orígenes de Roma, c.1000-264 a. C.*, Barcelona: Crítica, 1999.
- CRAM, ROBERT VINCENT: «The Roman Censors», *Harvard Studies in Classical Philology*, 51, 1940, pp. 71-110.
- CRAWFORD, MICHAEL: *Roman Republic Coinage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- DAUBE, DAVID: «Zur Abgrenzung des Begriffes Perduellio von den Verwandten Verbrechensbegriffen im Römischen Strafrecht bis zum Ausgang der Republik by C. H. Brecht Review», *The Journal of Roman Studies*, 31, 1941, pp. 180-184. DOI: <https://doi.org/10.2307/297118>
- DEGRASSI, ATILIUS: *Fasti Capitolini*, Torino: Florentiae, 1954.
- D'IPPOLITO, FEDERICO: «La legge agraria di Spurio Cassio», *Labeo*, 1, 1975, pp. 197-210.
- DE SANCTIS, GAETANO: *Storia dei Romani, I-II: La conquista del primato in Italia*, (1a ed. Turín, 1907), 2a ed. Florencia, 1960.
- DORADO MONTERO, PEDRO (trad.): MOMMSEN, THEODOR (1898): *Derecho Penal Romano*, Pamplona: Analecta, 1999.
- DRUMMOND, ANTHONY: *Rome in the fifth century II: the citizen community*, en FRANK WILLIAM WALBANK; ALAN EDGAR ASTIN; MARTIN FREDERIKSEN; ROBERT MAXWELL OGILVIE Y ANTHONY DRUMMOND (eds.): *The Cambridge Ancient History*, 7/2, *Rise of Rome to 220 B.C. (172-242)*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DUNKLE, ROGER: «The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the Late Republic», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98, 1967, pp. 151-171.

- ESPINOSA ARDILA, MIGUEL CAMILO: «El apaleamiento en Roma durante el 133 a. C.», *Revista Derecho Penal y Criminología*, XXXIX, 107, 2018, pp. 77-102.
- FERENCZY, ENDRE: «Zum Problem des foedus Cassianum», *Revue internationale des Droits de l'Antiquité*, 22, 1975, pp. 223-232.
- FIRPO, GIULIO: «Spurio Cassio e il foedus Hernicum», *RIL*, 135, 1, 2001, pp. 141-161.
- FORSYTHE, GARY: *The Historian L. Calpurnius Piso Frugi and the Roman Annalistic Tradition*, Lanham, New York, London: University Press Of America, 1994.
- FORSYTHE, GARY: *A Critical History of Early Rome. From Prehistory to the First Punic War*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- FRACARO PLINIO (1952): «La Storia romana arcaica», *RIL*, 85, 1952, pp. 85-118.
- GABBA, EMILIO: «Studi su Dionigi d'Alicarnasso. La proposta di legge agraria di Spurio Cassio», *Athenaeum*, 42, 1964, pp. 29-41.
- GABBA, EMILIO: «Dionigi d'Alicarnaso sul processo di Spurio Cassio», *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche, Atti del I Congresso Internazionale de la Societa Italiana di Storia del Diritto*, Florencia, 1966, pp. 143-153 = Roma arcaica. Storia e storiografia, Roma, 2000.
- GABBA, EMILIO: *Dionigi e la storia di Roma arcaica*, Bari: Edipuglia, 1996.
- GAGÉ, JEAN: *La chute des Tarquins et les débuts de la république romaine*, París: Payot, 1976.
- GIRAUDO, ALESSANDRO: «Il grano nell'impero romano e le frumentationes, quando il sistema crea troppi assistiti», *Storie straordinarie delle materie prime*, Turín: Add Editore, 1981, pp. 64-69.
- GUARINO, ANTONIO: *Storia del diritto romano*, Nápoles: Editore Jovene, 1981.
- HERTZ M.: «Das Cognomen des sp. Cassius», *Hermes*, 5, 1871, pp. 474-475.
- HINOJO ANDRÉS GREGORIO: «Los juicios de Cicerón sobre los Graco», *Studia Historica. Historia Antigua*, 4, 1986, pp. 101-109.
- LE BONNIEC, HENRI: *Le culte de Cérès á Rome*, París: Klincksieck, 1958.
- LIBOUREL, J. M.: «An Unusual Annalistic Source Used by Dio Cassius», *AJPh*, 95, 1974, pp. 383-393.
- LINTOTT, ANDREW WILLIAM: «The tradition of Violence in the Annals of the Early Roman Republic», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 19, 1970, pp. 12-29.
- MAGDELAIN, ANDRÉ: «Remarques sur la Perduellio», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 22. H. 3 (3rd Qtr.), 1973, pp. 405-422.
- MOMIGLIANO, ARNALDO: «Due punti si storia romana arcaica», *Studia et documenta Historiae et Iuris*, 2, 1936, pp. 373-398.
- MOMIGLIANO, ARNALDO: «L'ascesa della plebe nella storia arcaica di Roma», *RSI* 79, 297-312 = Quarto Contributo, 1969, pp. 437-454.

- MOMMSEN, THEODOR: *Historia de Roma*, Madrid, 1876, tom. II (trad. de A. García Moreno), Madrid, 1986.
- MOMMSEN, THEODOR: «Sp. Cassius, M. Manlius, Sp. Maelius, die drei Demagogen der älteren republikanischen Zeit», *Hermes*, 5, 1871, pp. 228-271 = *Römischen Forschungen* 2, 1879, pp.153-220.
- MOMMSEN, THEODOR: *Römisches Staatsrecht*, vol. II, Leipzig, 1877, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MORA, FABIO: *Fasti e schemi cronologici. La riorganizzazione annalistica del passato remoto romano*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1999.
- MÜNZER, FRIEDRICH: «Cassius», *Pauly-Wissowa*, III, 2, coll., 1879, pp. 1749-1753.
- NIEBUHR, BARTHOLOMÉO GEORGE: *History of Rome*, vol. II, Londres, 1845 = Londres: Ulan Press, 2012.
- OGILVIE, ROBERT MAXWELL: *A Commentary on Livy Books 1-5*, Oxford: Oxford Clarendon Press, 1965.
- OLTREMARE, ANDRÉ: «Spurius Cassius et les origines de la démocratie romaine», *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, V, 1932, pp. 259-276.
- PAIS, ETTORRE: *Storia di Roma*, vol. III, Roma, 1927.
- PENA JIMENO, MARÍA JOSÉ: «Reflexiones en torno al *Foedus Cassianum*», *Cuadernos de trabajo de la escuela española de Historia y arqueología en Roma*, 1982, pp. 45-58.
- PÉREZ CARRANDI, JUAN: *La alta traición en el derecho romano monárquico-republicano: de la perduellio a la maiestas*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- PÉREZ CARRANDI, JUAN: «El *supplicium more maiorum*: la *lex horrendi carminis*», *Anuario da Faculta de Dereito da Universidade da Coruña*, 23, 2019, pp. 287-305.
- PETRACCIA, MARIA FEDERICA: «Uomini e gentes nella prima metà del v secolo a. C.: Spurio Cassio», *Rivista Storica Dell'Antichità*, 2014, pp. 29-45.
- PINA POLO, FRANCISCO: «El tirano debe morir: El tiranicidio preventivo en el pensamiento político romano», *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2, 2006, pp. 1-24.
- RASCÓN, CÉSAR Y GARCÍA GONZÁLEZ, JOSÉ MARÍA: *Ley de las XII Tablas* (4ª ed.), Madrid: Tecnos, 2011.
- RICHARDSON, EMLINE HILL: «The Etruscan Origins of Early Roman Sculpture», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 21, 1953, pp. 77-124.
- RICHARDSON, LAWRENCE: *A new topographical dictionary of ancient Rome*, Baltimore-London: John Hopkins University Press, 1992.
- ROLDÁN HERVÁS, JOSÉ MANUEL: «Contraste político, finanzas públicas y medidas sociales: la *lex frumentaria* de Cayo Sempronio Graco», *Memorias de Historia Antigua*, 4, 1980, pp. 89-98.

- RODRÍGUEZ ENNES, LUIS: «Verberatio y provocatio ad populum», *XV Congreso Internacional y XVIII Congreso Iberoamericano de Derecho Romano (14-16 de marzo)*, Lisboa, 1983, pp. 811-827.
- ROSENBERG, ARTHUR: «Die Entstehung des sogenannten Foedus Cassianum und des latinischen Rechts», *Hermes*, 55, Bd., H.4, 1920, pp. 337-363.
- RUOFF-VÄÄNÄNEN, EEVA: «The Etruscans and the Civitas Romana. Problems during the years 91-84 B.C.», in PATRICK BRUUN; PAAVO HOHTI; JORMA KAIMIO; EVA MICHELSEL; MARJATTA NIELSEN AND EEVA RUOFF-VÄÄNÄNEN (eds.): *Studies in the Romanization of Etruria*, Roma: G. Bardi Editore, 1975, pp. 69-83.
- SACCO, GIULIA: «Due nuove iscrizioni latine di interesse onomastico (altera, cenebes)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 126, 1999, pp. 269-274.
- SANTALUCIA, BERNARDO: *Diritto e processo penale nell'antica Roma* (2ª ed.), Milán: Giuffrè, 1998.
- SERRAO, FELICIANO: *Diritto privato, economia e società nella storia di Roma*, Napoli: Jovene, 1999.
- SHERWIN-WHITE, ADRIÁN NICOLAS: *The Roman Citizenship*, Oxford: Oxford University Press, 1973.
- SIRAGO, VITANTONIO: «Tyrannus. Teoria e prassi antitirannica in Cicerone e suoi contemporanei», *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 36, 1957, pp. 179-225.
- STAVELEY, E. STUART: «Provocatio during the Fifth and Fourth century B.C.», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte Bd. 3*, H. 4, 1955, pp. 412-428.
- SUÁREZ PIÑEIRO, ANA MARÍA: «Populares versus optimates: las *leges agrariae* en la tardía república romana», *Habis*, 33, 2002, pp. 175-191.
- URSO, GIANPAOLO: *Cassio Dione e i magistrati. Le origini della repubblica nei frammenti della Storia romana*, Milano: Vita e Pensiero, 2005.
- VALENCIA HERNÁNDEZ, MANUELA: «Cicerón y las leyes agrarias: un *exemplum* de divina eloquentia», *Revue des Études Anciennes*, tome 97, 3-4, 1995, pp. 575-587.
- VIGOURT, ANNIE: «L'intention criminelle et son châtement: les condamnations des aspirants à la tyrannie», en M. COUDRY Y TH. SPÄTH (eds.): *L'invention des grands hommes de la Rome antique. Actes du Colloque du Collegium Beatus Rhenanus*, París, 2001.
- ZIOLKOWSKI, ADAM: *Storia di Roma*, Milán: Mondadori Bruno, 2006.

EL PATRONATO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO
SOBRE LA COMUNIDAD DE CARMELITAS
DESCALZOS DE SAN LUIS POTOSÍ CONTRA
LOS RAYOS, LAS CENTELLAS Y TODOS LOS MALES

*THE PATRONAGE OF THE BLESSED SACRAMENT
OVER THE COMMUNITY OF BAREFOOT
CARMELITES OF SAN LUIS POTOSÍ AGAINST
LIGHTNING, BALLS OF FIRE AND ALL EVILS*

VÍCTOR CRUZ LAZCANO
Investigador independiente
<https://orcid.org/0000-0003-1377-0533>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 29-61
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8425>
Recibido: 30/09/2024 Evaluado: 25/05/2025 Aprobado: 09/06/2025



RESUMEN: Una pintura de gran formato preside el coro del templo conventual de los carmelitas descalzos en San Luis Potosí, México. Considerada como una obra del barroco tardío de carácter triunfalista, responde en su simbología a los postulados postridentinos emanados de la Contrarreforma católica del siglo XVI. Las imágenes, y en este caso las obras de arte, responden a un discurso y se revelan como vestigios del pasado que pueden dar testimonio de formas de religión, conocimientos, formas de persuasión, etc.¹ Surgen algunas interrogantes: ¿Cuál es la trascendencia de su intencionalidad discursiva?, ¿por qué es importante su ubicación y a quién estaba dirigido el

1. PETER BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005, p. 17.

mensaje?, ¿qué circunstancias involucraron su encomienda? En este artículo se aborda la importancia de esa pintura dentro del imaginario carmelitano novohispano del siglo XVIII, las condiciones en las que se creó su iconografía, así como su trascendencia desde el punto de vista de la historia cultural.

Palabras clave: Eucaristía, vida cotidiana, carmelitas descalzos, devociones carmelitanas, historia cultural.

ABSTRACT: A large-format painting presides the choir of the conventual temple of the Discalced Carmelites in San Luis Potosí, Mexico. Considered a late Baroque work of triumphalist character, its symbolism responds to the post-Tridentine postulates emanating from the Catholic Counter-Reformation of the 16th century. Images, and in this case works of art, respond to a discourse and are vestiges of the past that can bear witness to forms of religion, knowledge, forms of persuasion, etc. Some questions arise: What is the meaning of this painting? Why is its location important and to whom was the message directed? Why was this painting commissioned? This article addresses the importance of this painting within the New Spain Carmelite imaginary of the 18th century, the conditions in which its iconography was created, as well as its significance from the point of view of cultural history.

Keywords: Eucharist, daily life, Discalced Carmelites, Carmelite devotions, cultural history.

Aquesta eterna fonte está escondida
 en este vivo pan por darnos vida,
 aunque es de noche
 Aquí se está llamando a las criaturas
 porque desta agua se harten, aunque a oscuras
 porque es de noche
 Aquesta viva fuente de deseo,
 en este pan de vida yo la veo,
 aunque es de noche.
 San Juan de la Cruz²

INTRODUCCIÓN

Detrás de cada uno de los actos de nuestra vida diaria, existe una serie de códigos culturales que determinan lo que se conoce como la vida cotidiana. La sociedad novohispana, al igual que sus coetáneas, operaba dentro de un universo simbólico. Estaba inmersa en un discurso visual exuberante y omnipresente, así como en un persistente y exhaustivo caudal de mensajes orales y escritos. Estos eran rigurosamente controlados por el sector que detentaba el poder económico y los medios de comunicación. Las identidades, profundamente influenciadas por estos discursos, textos e imágenes, gestaban una diversidad de significados y prácticas que permeaban la vida cotidiana.³

Para estudiarla, la historia cultural utiliza una metodología que se centra en comprender las experiencias, prácticas, significados y sensibilidades de los individuos y grupos en su día a día, más allá de los grandes eventos políticos o económicos. No se trata solo de describir lo que la gente hacía, sino de cómo lo sentían, qué significaba para ellos y cómo esas acciones y percepciones se entrelazaban con estructuras de poder, sistemas de creencias y discursos dominantes. Para reconstruir la vida cotidiana se echa mano de diversas fuentes como documentos personales, fuentes materiales, orales, normativas y descriptivas; así como de fuentes visuales. La imagen, además de recrear y evocar la apariencia que tuvieron los seres de otros tiempos, construye esa apariencia conforme a los paradigmas culturales e ideológicos que los grupos rectores de una sociedad imponen para sí mismos y para los demás.⁴ Una característica central de esta forma de historiar es el análisis

2. Citado por ROGELIO RUIZ GOMAR: «La Eucaristía», en CLARA BARGELINNI et al.: *Arte y mística del Barroco*, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 212.

3. ANTONIO RUBIAL GARCÍA: *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 2014, p. 13.

4. GUSTAVO CURIEL, et al.: *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, [Sevilla]: Fomento Cultural Banamex, Fundación Caixa de Girona, Fundación El Monte, 2002, p. 19.

de los símbolos y significados que las personas atribuían a sus acciones y objetos. Esto implica una comprensión profunda de los discursos, valores y creencias que permeaban la sociedad. La vida cotidiana no es solo una serie de acciones funcionales; está cargada de simbolismo y ritualidad. La metodología busca desentrañar cómo estos elementos simbólicos influían en las prácticas diarias y viceversa.

Para comprender a fondo los vestigios del pasado —sean imágenes o textos—, no basta con una lectura superficial de sus elementos explícitos. Su contenido debe interpretarse a la luz de la intencionalidad que se presume los originó: ¿quién los mandó fabricar y con qué propósito?, ¿a qué necesidades, individuales o colectivas, respondían?, ¿en qué espacio específico fueron empleados? Responder a estas interrogantes nos permitirá vislumbrar el influjo social que tales obras ejercieron sobre sus receptores y los diversos usos que estos les pudieron dar. Esto es crucial, ya que un sistema de representación solo cobra plena funcionalidad cuando es comprendido y aceptado por su audiencia.⁵

El uso de la visualidad fue un recurso que la Iglesia postridentina implementó para combatir la iconoclastia de la Reforma. Y estas resoluciones conciliares no hicieron más que seguir las tomadas en el Concilio II de Nicea (787 d. C.). Se trataba de referirse a la calidad que tienen las imágenes de apelar al entendimiento por su universalidad y capacidad de ser retenidas de manera más eficaz por la memoria del observador.⁶ Hugo de san Víctor decía que las cosas visibles eran imágenes de las invisibles, pues no se puede aspirar a la comprensión de las cuestiones espirituales sin ser ilustrado por la observación de las de la vista.⁷ Ya desde el siglo XIII el canonista Guillermo Durando basándose en la escolástica de Pedro Lombardo, santo Tomás y san Buenaventura afirmaba que «la pintura movía el alma más poderosamente que el texto, puesto que presentaba los hechos ante los ojos como si sucedieran en el tiempo presente, mientras que el texto solo podía oírse y avivaba menos la memoria».⁸

Los carmelitas descalzos, que son la rama reformada de la orden que se estableció en la Nueva España, se distinguieron por el rigor de sus preceptos, la austeridad de su modo de vida y la espiritualidad de sus miembros. Dedicaban varias horas al día al rezo del oficio divino y la oración mental. Del acervo de obras de arte que encomendaron para sus espacios sobresale la producción pictórica del complejo conventual de San Luis Potosí. Y entre ellas el gran lienzo del coro que muestra una apoteosis de la Eucaristía que

5. RUBIAL GARCÍA: *El paraíso de los elegidos...*, p. 14.

6. JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2015, pp. 282-283.

7. JESÚS CASA OTERO: *Estética y culto iconográfico*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 400.

8. *Ibidem*, pp. 286-287.

incluye a santa Teresa de Jesús, a san Juan de la Cruz y a un grupo de frailes. Como se verá más adelante, ha sido abordado en muy pocas ocasiones sin pretender descifrar su intencionalidad primigenia. La trascendencia de su estudio estriba en que es uno de los pocos lienzos de los coros de los templos sobrevivientes de la orden que permanecen en su lugar original. ¿Sería posible poder entender su significado en relación con la vida cotidiana de los frailes? En este trabajo atenderé el tema desde la microhistoria, el análisis del discurso en torno a la pintura y al estudio de las representaciones concernientes. Evidentemente la principal fuente es la propia pintura.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Los carmelitas descalzos habían llegado a la ciudad de San Luis Potosí desde 1733 procedentes del convento de Celaya. En tanto obtenían los permisos correspondientes, instalaron un hospicio dedicado a san Elías.⁹ Esto a pesar de que, según afirma el cronista de la orden fray José de Santo Domingo, en las votaciones había salido el nombre de la Virgen de Belén como patrona de la fundación¹⁰ y bajo cuya advocación habían entrado a la ciudad.¹¹ En 1744 se mudaron a una nueva locación y en 1749 se colocó la primera piedra del convento y de la iglesia que se consagrarían años después.¹² Desde un principio el nuevo complejo conventual estaba dedicado a san Elías, el mítico fundador de la orden del Carmen (figura 1).

El 13 de octubre de 1764 dieron comienzo las solemnidades para la dedicación del templo. El prior del convento, fray Andrés de la Santísima Trinidad, que estuvo en el cargo de 1762 a 1764, había procurado que la iglesia estuviera lista para el día de la fiesta de santa Teresa de Jesús y logró tenerla un mes antes.¹³ Había encomendado al pintor Francisco Antonino Vallejo una serie de lienzos para las paredes de algunas de las dependencias: el coro, la sala *De Profundis*¹⁴

9. Los primeros frailes carmelitas descalzos llegaron a la Nueva España en 1585 y se establecieron en la ciudad de México. Fundaron complejos conventuales en las principales poblaciones del territorio novohispano y en 1594 se constituyeron canónicamente en la provincia de San Alberto.

10. Probablemente en recuerdo de aquella dedicación es que sobre el dintel de la puerta que conduce del templo a la actual sacristía se conserva la imagen de la Virgen de Belén, tallada en piedra.

11. ALFONSO MARTÍNEZ ROSALES: *El gran teatro para un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*, México: El Colegio de México, 1985, p. 139.

12. *Ibidem*, pp. 138-139.

13. *Ibidem*, p. 190.

14. «Sala de los antiguos edificios conventuales que era utilizada para celebrar las asambleas de los frailes que habitaban dicho convento», *Tesoros del patrimonio cultural de España*, <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1001879.html>>, (16 de julio de 2023). «Su nombre proviene del inicio del Salmo 129 (*De profundis clamavi ad te Domine*), el cual era entonado en ese lugar. También aquí se veía a los frailes difuntos y se practicaban ejercicios de meditación y penitencia», *Lugares INAH*, <<https://>

y la sacristía. Pero de todos ellos solo pudo ver en su lugar el gran lienzo de la ventana del coro.¹⁵

Los festejos duraron varios días. Se hizo una procesión llevando el Santísimo Sacramento con cruz y manga desde la antigua iglesia de los carmelitas hasta el nuevo templo por las principales calles de la ciudad. En ella participaron las órdenes regulares potosinas y demás autoridades civiles y seculares. Corrió por cuenta de los franciscanos la función del primer día quienes en agradecimiento regalaron a los carmelitas «[...] un cáliz con su patena, plato, vinajeras y campanilla, todo de plata sobredorada, hecho con el mayor primor y a todo costo [...]».¹⁶



Figura 1. Pablo Romero, *Convento del Carmen de San Luis Potosí*, 1854, óleo sobre lienzo, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí, S.L.P., México

lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/11538-1531-de-profundis.html?expo_id=11223>, (16 de julio de 2023).

15. MARTÍNEZ: *El gran teatro...*, p. 306.

16. JOSÉ DE SANTO DOMINGO (OCD): *Libro de fundación, progreso y estado de este convento de carmelitas descalzos de esta ciudad de San Luis Potosí*, 1786, manuscrito, Archivo Histórico de la Provincia de Carmelitas Descalzos de México (en adelante AHPCDM), fondo núm. CCCLIII, 81, 332, f. 73.

CLAUSURA Y MORTIFICACIÓN

La vida diaria de los frailes carmelitas descalzos se regía por una clausura rigurosa. A diferencia de otras órdenes, tenían prohibido asistir a eventos públicos, salvo con una dispensa especial. Solo podían salir para confesar o, en el caso de los predicadores, para dar un sermón, y siempre debían ir acompañados por otro religioso. La oración era fundamental para ellos, considerada el medio más eficaz para fortalecer el alma. Le dedicaban varias horas al día, rezando en comunidad en el coro.

Los frailes que profesaban sus votos debían renunciar al mundo secular y abrazar la cruz de Cristo. Para alcanzar la perfección religiosa y la paz del «santo recogimiento», debían luchar contra tres enemigos: el mundo, el demonio y la carne. Por ello, la penitencia y la mortificación se veían como un camino seguro hacia Dios, al considerar que las pasiones humanas eran el principal obstáculo para la virtud. Inspirados en la idea de Job de que el sufrimiento servía como purificación, el cristianismo adoptó esta noción como un «sendero de salvación» hacia la vida eterna.¹⁷

En la sesión XIV del concilio de Trento se insistía en la necesidad de penitencia y mortificación que debía de seguir el hombre para alcanzar la gracia y la justificación después de haber sido manchado por el pecado. Este cometido se cumplía a través de dos vías: en grupo o de forma personal. La disciplina grupal se llevaba a cabo en el coro cada tercer día después de las completas, esto es, los lunes, miércoles y viernes antes de retirarse a descansar, mientras se entonaba el salmo *Miserere* con la antífona *Christus factus es pro nobis*, y tres oraciones más.¹⁸ Los religiosos se reunían en el coro y con las luces apagadas silenciosamente azotaban sus espaldas desnudas con flagelos. Las disciplinas personales podían hacerse al entrar al refectorio, al frente de la comunidad, o en la soledad de sus celdas (figura 2).

LA COTIDIANIDAD CONVENTUAL EN ATENCIÓN AL CORO

Un toque de campana anunciaba el llamado al coro y debía de ser atendido al instante. Faltar a esta señal implicaba el castigo de «comer en tierra» al día siguiente.¹⁹ Todos los días, a las seis de la mañana, se reunían en ese

17. ANTONIO RUBIAL GARCÍA: *El sexo de los ángeles: género, religión y violencia en la construcción de la cultura occidental*, México: Siglo Veintiuno editores, 2024, p. 20.

18. *Regla primitiva y constituciones de los religiosos descalzos del Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, de la Primitiva Observancia de la Congregación de España*, Madrid: Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, 1756, 1756, p. 45.

19. *Ibidem*, pp. 31-32.

espacio para hacer la oración mental de rodillas por espacio de una hora;²⁰ dos veces al día debían de encontrarse en el mismo lugar para hacer examen de conciencia, antes de comer y después de completas, una vez que hubiesen terminado su disciplina.²¹ Después debían de regresar cada uno a su celda a menos que alguno de ellos deseara permanecer en ese espacio por «devoción».²² El silencio debía de procurarse en todo momento y de manera especial en el coro.



Figura 2. Cristóbal de Villalpando, *San Juan de la Cruz en penitencia*, siglos XVII-XVIII, óleo sobre lienzo, Museo de El Carmen, Ciudad de México, México

20. *Ibidem*, p. 42.

21. *Ibidem*, pp. 44 y 45.

22. *Ibidem*, p. 81.

En tanto a su disposición espacial, Carlos Boromeo recomendaba que en cuanto a su amplitud y ornato fuese de acuerdo a la dignidad de la iglesia y la multitud del clero.²³ En Nueva España, durante prácticamente todo el siglo XVII, se utilizaron los modelos característicos de la arquitectura de los descalzos del Carmen, inmediatamente posteriores a la reforma de la orden. Sin embargo, por pertenecer a la centuria ilustrada, el templo de San Elías de San Luis Potosí se alejó de esta tipología destacándose como uno de los más espléndidos del periodo barroco. Carece del tradicional nártex y presenta la tribuna adosada al coro cuyas claves están dedicadas a santos de la orden: Teresa, san Alberto y san Cirilo, a excepción de santa Bárbara cuya presencia obedece al deseo de protegerse en contra de los rayos.²⁴ Esto en remembranza de la leyenda de su vida que asegura que su padre y verdugo murió a causa de una descarga eléctrica. El amparo bajo la protección de esta santa obedece a la gran preocupación que existía porque un fenómeno de este tipo provocara alguna desgracia en la comunidad.

EL PATRONATO CONTRA RAYOS, CENTELLAS Y TODOS LOS MALES

Desde el principio de los tiempos el hombre ha padecido los estragos ocasionados por los fenómenos naturales. Y entre estos, los rayos y centellas fueron los causantes de incendios y pérdidas humanas y materiales. En el siglo XVIII, el primero se definía como: «Meteoro compuesto de materia sulfúrea o exhalaciones pingües que se forman en las nubes y arrojada violentamente de ellas, salen rápidamente y suelen hacer horriblos estragos, causando estruendo, y, por su violencia y calidad de materia, funestos y horriblos efectos».²⁵ Por otra parte, las centellas se entendían como:

[...] la porcioncilla encendida congelada de varias exhalaciones o espíritus de nitro, azufre, arsénico, y otros semejantes, que evapora la tierra: los cuales unidos dentro de la nube, comprimidos después, y agitados de contrarios vientos, se encienden y forman una impetuosa llama, que despedida con grande estruendo de la nube, discurre hacia la tierra, unas veces directa, y las más oblicuamente, arruinando y abrasando cuanto encuentra que pueda hacer resistencia a su furioso movimiento.²⁶

23. CARLOS BOROMEO: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 18.

24. MARTÍNEZ: *El gran teatro...*, p. 235.

25. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo V, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1737, p. 499.

26. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes*

Fue hasta la invención del pararrayos en 1752 y su posterior popularización que disminuyeron los accidentes provocados por estas descargas eléctricas (figura 3). En el reino novohispano, Antonio Alzate y Ramírez fue el difusor del invento de Benjamin Franklin; aunque solo consiguió que se instalara uno solo de esos pararrayos.²⁷ Resultaba más convincente para la piadosa sociedad novohispana el encomendarse al amparo divino.

Sobrevive el relato del superior del convento de carmelitas descalzos de Valladolid en Nueva España de como en la madrugada del 28 de mayo de 1783, poco antes de que se tocara la campana para convocar a la comunidad a oración; cuando se encontraba el hermano lego fr. Manuel de San Victoriano dispuesto a dar cuerda al reloj, un rayo lo atravesó dejándolo inconsciente por unos minutos. Logró salvarse de manera portentosa, aunque la descarga eléctrica traspasó varias dependencias dejando estragos a su paso desde el campanario hasta la capilla frente al cementerio del convento; destruyendo pinturas y esculturas devocionales en altares y muros, y rompiendo los vidrios de ventanas y relicarios. Los religiosos del Carmen atribuyeron el ataque sobrenatural a espíritus malignos; seres infernales enfadados con ellos porque a través de su labor habían alejado a numerosos fieles de las garras del infierno.²⁸ Se creía que los demonios eran capaces de ser artífices o conductores de alguna tormenta. Tenían el poder de provocar tempestades, granizos, vientos, truenos y terremotos.²⁹ San Juan llamaba al demonio en su Apocalipsis: «Ángel malo, que mueve y causa nublados, tempestades y borrascas en mar y tierra».³⁰

Una creencia generalizada apuntaba que el remedio natural para ahuyentar las tempestades era mediante el sonido de una campana. Al estar consagradas eran capaces de «adelgazar el aire y deshacer los nublados».³¹ Las campanas se bautizaban con la finalidad de que fueran «trompetas de la Iglesia militante, [...] para que por su sonido se aliente a los fieles a la oración y crezca en ellos la devoción de la Fe».³² A través de algunos edictos

al uso de la lengua, tomo II, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1729, pp. 269-270.

27. MARÍA DEL CARMEN CARREÓN NIETO: «De fenómenos atípicos en Valladolid-Morelia: rayos, centellas y nevadas. Época colonial y siglo XIX», en *Meyibo*, núm. 13, Nueva Época, enero-junio de 2017, p. 91; 81-121.

28. *Libro de las cosas pertenecientes a este convento de Carmelitas Descalzos de Valladolid. Trasumptado del viejo de el año de 1696 a el nuevo de el año de 1770*, AHPCDM, manuscrito, CCCLIII 2048, ff. 50r-56r.

29. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ MORENO: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (I)» en *Revista de Folklore*, núm. 434, Fundación Joaquín Díaz, abril 2018, p. 6.

30. TOMÁS DE AQUINO (OP): «Tratado último de las alabanzas y excelencias...», en ALONSO DE RIVERA (OP), *Historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregias [sic] de estos tiempos*, Madrid: Luis Sánchez, 1625, p. 44.

31. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ MORENO: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (II)», en *Revista de Folklore*, núm. 435, Fundación Joaquín Díaz, mayo 2018, p. 35.

32. ALONSO NÚÑEZ DE HARO Y PERALTA: *Edicto sobre las campanas 1791*. Citado por EDMUNDO O'GORMAN: *El diablo en la conquista*, México: Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2018, p. 108.

eclesiásticos, los arzobispos de Nueva España, Antonio de Lorenzana en 1766 y Alonso Núñez de Haro y Peralta en 1791, así como de los obispos de Puebla y Guadalajara, Salvador Biempica y Sotomayor en 1792 y Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo en 1803, fundamentaron la sacralidad de las campanas consagradas.³³ En un edicto de finales del siglo XVIII se podía leer:

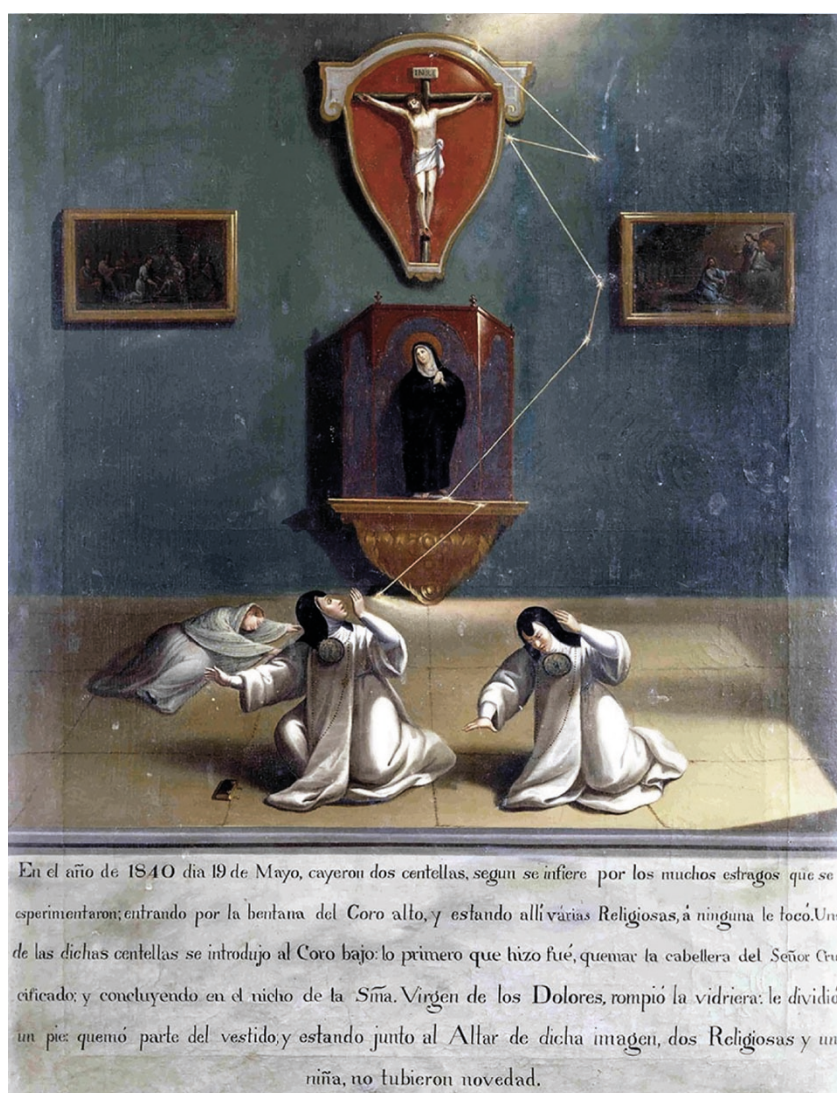


Figura 3. Anónimo, *Ex voto a Cristo y a la Virgen de los Dolores*, ca. 1840, óleo sobre lienzo, 63 x 84 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México

33. MARÍA DEL CARMEN CARREÓN NIETO: «*Nimbus fugo: campanas y tormentas en la Nueva España*» en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 71, Michoacán, ene/jun. 2020, p. 23.

[...] en cuanto se tañía una campana consagrada los espíritus malignos se ponían en «vergonzosa fuga» y el hombre quedaba liberado del poder que ejercían sobre el aire y demás cosas naturales con que lo podían dañar como espantosas tempestades [...] huracanes violentos [...] duro granizo y [...] horribles rayos con suelen amenazarnos, principalmente en la ocasión de horrendos truenos y vivos relámpagos.³⁴

Las campanas consagradas de los templos debían de ser consideradas «[...] las trompetas de la Iglesia Militante [...] para que aterrados huyan los demonios, se suspendan las ímpetus de las tempestades, los rayos, centellas, piedras, granizo y otras exhalaciones [...]».³⁵ Y eso es precisamente lo que pretendía hacer el lego del convento de Valladolid referido anteriormente, cuando lo alcanzó un rayo.

Otro acontecimiento menos afortunado había sucedido pocos años antes el 29 de julio de 1778 en la santo desierto de Santa Fe de los carmelitas descalzos, sito a cuatro leguas de la capital novohispana y conocido como el desierto de los leones. Cuando en medio de una «tempestad furiosa de granizo y airón derecho», se encontraban los religiosos reunidos en oración en el coro, entró un rayo que ramificándose quitó la vida a tres religiosos «[...] quedando los cuerpos difuntos postrados sobre sus rostros en el mismo lugar donde estaban de rodillas, dejando al resto de la comunidad tan sorprendida, asustada y aturrida, que pedían contritos misericordia [...]».³⁶ Los tres religiosos fueron enterrados en el propio desierto y se les aplicaron las misas correspondientes.

Muchos santos fueron los encargados de proteger a los fieles de rayos y centellas, entre ellos san Miguel, san Antonio, san José y san Cristóbal. Pero la más popular y efectiva protectora fue santa Bárbara. Por su calidad de fundamento de la fe católica también correspondió al Santísimo Sacramento la protección contra este y otros males. El santo copón se utilizaba para conjurar las tempestades pronunciando las palabras: † *Christus regnat*, † *et vincit*, † *et imperat*. El obispo de Viena Federico de Nausea aseguraba que en algunos lugares se sacaba a la Eucaristía para apaciguar los truenos y repeler las tempestades. Se le consideraba un poderoso socorro contra las emboscadas y empresas de los demonios. Estas prácticas fueron prohibidas en el concilio de Milán de 1573 y solo se permitía abrir el tabernáculo en que se guarda la Eucaristía sobre el altar y rezar devotamente en su presencia las letanías correspondientes. Carlos Borromeo ordenó casi lo mismo en su ter-

34. «Edicto de Campanas», Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara, Serie Edictos y Circulares, caja 5, exp. 27, citado por CARREÓN: «*Nimbus fugo...*», p. 23.

35. MANUEL ANTONIO VALDÉS: *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España que comprenden los años de 1790-1791*, martes 25 de octubre de 1791, t. IV, núm. 45, México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, [s/f], p. 415.

36. *Copia de la patente de los tres religiosos que mató el rayo el 29 de julio de 1778 en el desierto viejo*, AHPCDM, manuscrito, CCCLIII.1507, ff. 7-9.

cer sínodo diocesano. Se tornó a considerar el acto de sacar la Eucaristía en una práctica irreverente y sacrílega que se castigaba con la excomunión.³⁷ La costumbre se impuso sobre las regulaciones y con ello encontramos que muchos párrocos y sacerdotes solían apelar a esta práctica para librarse de rayos y centellas. El dominico fray Alonso de Rivera nos refiere de como desde los primeros siglos de la Iglesia en Occidente se presentaban estos casos.³⁸

El Santísimo Sacramento debía de presidir cualquier fundación conventual y de manera especial, las fiestas. En 1766 los carmelitas de la comunidad de San Luis Potosí, a través de la de Valladolid, obtuvieron el permiso del obispo vallesolitano (bajo cuya potestad estaban sujetos), para poder sacar el Santísimo Sacramento en procesión junto con la Virgen del Carmen en el día de su fiesta anual.³⁹ Esto denota la trascendencia que tuvo este patronazgo para los carmelitas del convento de San Elías de San Luis Potosí. Tal como lo decía fray Alonso de Rivera (OP): «[...] los milagros del Santísimo Sacramento son un clarísimo y divino testimonio de la verdad indubitable que de él profesa la Iglesia».⁴⁰

LA PINTURA DE FRANCISCO ANTONIO VALLEJO

El enorme lienzo se puede apreciar desde la nave de la iglesia, pero es hasta que uno está en el propio coro que es posible apreciar realmente la majestuosidad de su intencionalidad discursiva (figura 4). La elocuente descripción del cronista carmelitano hecha en 1786 nos conmina a adentrarnos en aquel imaginario de la orden y su significación para la clausura:

En lo más alto tiene el viso de nuestro Dios sacramentado, y en la circunferencia de sus brillantes rayos multitud de alados serafines: descansa sobre una cándida nube, sostenida por tres ángeles de mediana estatura, y en cada uno de los lados otro ángel de mayor corpulencia, como en el aire, con el turíbulo [incensario] en las manos, y en acción de incensar a tan soberano dueño. Bajo de ellos, en el medio, se mira una bien ordenada capilla de los mismos espíritus angélicos, que con diversos instrumentos músicos le están cantando himnos y alabanzas. En sus lados, e hincados sobre abultadas nubes mantenidas de ángeles, están nuestra seráfica madre santa Teresa de Jesús y nuestro glorioso padre san Juan de la Cruz, que, con movimiento deprecativo ruegan por toda la comunidad, que, así mismo, hincada y dividida en dos coros, se halla en lugar inferior, implorando humildemente el patrocinio y defensa de tan alta Majestad [...].⁴¹

37. CARLOS CHARDÓN: *Historia de los sacramentos donde se refiere el modo observado por la Iglesia en su celebración y administración...*, Madrid: Imprenta Real, tomo tercero, 1799, pp. 434-436.

38. Para conocer la crónica del suceso, ver: RIVERA (OP): *Historia sacra...*, p. 160.

39. *Petición a la Mitra de Valladolid del prior de los carmelitas de Valladolid a nombre del convento del Carmen de San Luis Potosí, para que en esta última ciudad salga la procesión del Santísimo Sacramento los 16 de julio, 1766*, manuscrito, AHPCDM, CCCLIII.734.

40. RIVERA (OP): *Historia sacra...*, p. 4.

41. JOSÉ DE SANTO DOMINGO (OCD): *Libro de fundación...*, f. 72.

Esos dos coros de religiosos en los que el pintor representó a la comunidad de frailes habían votado el 29 de julio de 1764 al Santísimo Sacramento de la Eucaristía como patrón y abogado contra todos los males, especialmente contra los rayos y centellas. Y así quedó consignado en el lienzo con una inscripción ondulatoria a manera de filacteria y que se muestra sobre cada uno de los dos grupos de religiosos retratados y que reza: *Advocatum habemus apud Patrem Jesum Christum Iustum* (Tenemos un abogado justo en Jesucristo nuestro padre).⁴²

Puesto que se retrató a la comunidad conventual es probable que el pintor, que trabajaba en la capital novohispana, se hubiese desplazado hasta la ciudad de San Luis Potosí, dada la importante cantidad de lienzos que se le encomendaron para este complejo conventual. La documentación que sobrevive hasta nuestros días no ha consignado quién fue el comitente de la pintura ni el dinero erogado por ella. Tampoco ha sido posible saber con precisión quiénes conformaban la comunidad de frailes en aquel momento. Martínez consigna solo 15 de los nombres de los frailes que probablemente fuesen retratados.⁴³



Figura 4. Francisco Antonio Vallejo, *Patronato del Santísimo Sacramento sobre la comunidad de carmelitas descalzos de San Luis Potosí contra los rayos, las centellas y todos los males*, 1764, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, San Luis Potosí, S.L.P., México

42. La pintura ha sido llamada *Apoteosis de la Eucaristía*, sin atender a las circunstancias que determinaron su creación. El título correcto más bien sería con el que se han referido los propios carmelitas en el tiempo en el cual fue encomendado: *El patronato del Santísimo Sacramento sobre la comunidad de carmelitas descalzos de San Luis Potosí contra los rayos, las centellas y todos los males*.

43. MARTÍNEZ: *El gran teatro...*, p. 307.

Tal como lo ha apuntado Katsew, la composición de los tres ángeles que cargan la custodia con el Santísimo Sacramento repite la empleada por Juan Rodríguez Juárez en el lienzo de similar tema que se ubicaba en el altar mayor del convento de clarisas capuchinas de Corpus Christi en la Ciudad de México (figuras 5 y 6),⁴⁴ cuya presencia, en opinión de la misma autora, son un préstamo de las obras de Villalpando de la catedral de México.⁴⁵ Es muy probable que Francisco Antonio Vallejo hubiera podido contemplar esta pintura fechada en 1723. La probabilidad también apunta a un modelo común, como un grabado.



Figura 5. Francisco Antonio Vallejo, *Patronato del Santísimo Sacramento...* (fragmento), 1764, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, San Luis Potosí, S.L.P., México⁴⁶

44. ILONA KATSEW: «La irradiación de la imagen: la movilidad de la pintura novohispana en el siglo XVIII», en ALCALÁ, et al.: *Pintado en México...*, p. 99.

45. *Ibidem*, p. 84.

46. ALCALÁ, et al.: *Pintado en México...*, 76 y 77.



Figura 6. Juan Rodríguez Juárez, *Apotheosis de la Eucaristía* (fragmento), 1723, óleo sobre lienzo, 412 x 320 cm, Obra Nacional Buena Prensa, Ciudad de México, México

Ese prototipo representativo de tres seres celestiales portando el ostensorio con la sagrada forma lo encontramos en otras latitudes y tiempos (figuras 7 y 8).⁴⁷ Ya había sido abordado por Molano en su tratado, quien al respecto

47. Para Jaime Cuadriello la pintura de Juan Rodríguez Juárez fue sin lugar a dudas el modelo que ocupó Francisco Antonio Vallejo. *Ibidem*, p. 174.

apuntaba: «[...] no conviene que nos admiremos por qué tenemos la costumbre de colocar ángeles alrededor del tremendo Sacramento de la Eucaristía, pues un grabado de ésta ha precedido entre los querubines, los cuales con sus semblantes miraban perpetuamente el propiciatorio, para significar que los ángeles siempre miran a Cristo propiciador nuestro como a Dios [...]».»⁴⁸



Figura 7. Anónimo, *Eucaristía*, 1650, dibujo sobre papel verjurado, Biblioteca Nacional de España, Madrid, España

48. JUAN MOLANO: *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, p. 274



Figura 8. Juan de Sevilla Romero y Escalante, *Exaltación de la Eucaristía* (fragmento), 1650, óleo sobre lienzo, 615 x 417 cm, Parroquia de Santa María Magdalena, Granada, España

El gran lienzo del patrocinio del Santísimo Sacramento del coro carmelitano de San Luis Potosí está firmado por Francisco Antonio Vallejo en la ciudad de México en 1764. Acerca de la vida del artífice se conoce muy poco. Se considera que nació en 1721 o 1722. Sus padres se habrían casado en 1716. Tuvo tres hermanas, Rosalía Josefa, Ana María y Josefa María que se bautizaron en 1731, 1727 y 1717, respectivamente. Se casó en 1742 con Josepha María González, natural y vecina de la ciudad de México. En el padrón eclesiástico del Sagrario de 26 de noviembre de 1772, él declaró tener 50 años, su consorte 48, y tres hijas y un hijo. Falleció en 1785 y fue sepultado en la Santa Escuela del Sagrado Corazón de Jesús de la parroquia de San Sebastián de la cual era profesor.⁴⁹ Trabajo y vivió en la ciudad de México y perteneció a la generación de la *Maravilla Americana*.⁵⁰ Algunos destacados artífices de este grupo conformaron una academia en 1754 que fue el antecedente de la de San Carlos. Al parecer su madre María Rosalía Petra Alemán fue también pintora.⁵¹ Toussaint nos dice que fue un artífice muy prolífico.

En el lienzo que nos ocupa, los reformadores de la orden del Carmelo descalzo, santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz quienes flanquean la custodia, son los naturales protectores y copartícipes de la adoración de la comunidad hacia el Santísimo Sacramento. Ambos místicos, y de conformidad con la cruzada contrarreformista, en sus escritos ponderaron, promovieron y defendieron la preeminencia de la transubstanciación en la Eucaristía como supremo sacramento.⁵² Y este asunto es del que se ocupa otra pintura, también de la orden del Carmen que se encuentra en la sacristía del templo en Morelia, Michoacán, México (figura 9).⁵³ Según diversos concilios, incluido el de Trento, se consideraba: «[...] que en el cuerpo de Christo esta su sangre, y en su sangre su cuerpo, y consiguientemente, que quien come a Christo vino debaxo de las especies de pan, bebe juntamente su sangre [...]».⁵⁴ Es por ello que, aunque el significado más elemental sea atenerse a

49. VIRGINIA ARMELLA DE ASPE Y MERCEDES MEADE DE ANGULO: *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Multibanco Mercantil de México, 1989, pp. 169-170. No confundir la parroquia de San Sebastián con el templo conventual carmelitano que se ubicaba a unas calles y que llevaba el mismo nombre.

50. ILONA KATSEW: «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785», en LUISA ELENA ALCALÁ Y JONATHAN BROWN (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, Madrid: Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, p. 188.

51. *Guía del Museo Nacional de Arte*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 290.

52. Esta pintura se encontraba, como era de suponerse, en la sacristía del templo conventual. *Inventario de los objetos pertenecientes al templo de N.S. del Carmen de San Luis Potosí de que hace entrega el señor dean don José de Jesús Gordo al canónigo don Francisco Peña y al presbítero don Ramón Ramos comisionados para recibirlos por el Ilmo. y Rev. Sr. Dr. y Maestro don Ignacio Montes de Oca y Obregón, dignísimo obispo de esta diócesis 1885*, AHPCDM, Libros manuscritos, conv., S.L.P., núm. 3, s.f.

53. Aun cuando la fundación de ese cenobio se sucedió más de un siglo antes que la de San Luis Potosí, en 1593, la pintura debió haber sido elaborada en fecha posterior. Esto es, puesto que Juan de la Cruz aparece con una aureola que denota su santidad, que se declaró en 1726. Incluso podría ser contemporáneo de la serie que ilustra la vida del santo y que cuelga de los demás muros de aquel recinto.

54. MELCHOR PRIETO: *Psalmódia eucarística*, Madrid: Luis Sánchez, 1622, p. 362.

la mera imagen en donde se representa una fuente con sangre, en su sentido teológico se trata de una representación alegórica de la Eucaristía.

El lienzo también es de formato de medio punto y ocupa la pared principal de la sacristía. En él se recrea una alegoría de la Eucaristía junto con escenas de la Pasión de Cristo. De las heridas del crucificado que remata la estructura dorada emana la sangre sagrada. Del primer plato, a través de seis caños se llena la pileta desde donde nos mira el *Ecce Homo*. Frente al fuste de la estructura y sobre una nube aparece la custodia y sobre ella la paloma del Espíritu Santo. Los dos fundadores de los descalzos postrados de hinojos sobre unas nubes, acercan cada uno un cáliz de oro en señal de su participación en el sacramento. Dos angelitos tras de ellos portan cada uno un birrete y una pluma, resaltando la trascendencia de los escritos de los santos. Completan la escena san Elías y san Pedro Tomás y representaciones de la flagelación y de Cristo con la cruz a cuestas.



Figura 9. Anónimo, *Fuente eucarística* (fragmento), siglo XVIII, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, Morelia, Michoacán, México

En el mismo templo del Carmen de San Luis, en el camarín de la Virgen, —y del mismo autor— existe otra pintura que muestra una fuente eucarística y a los siete sacramentos promovidos por el Concilio de Trento. Este lienzo pendía del muro principal de la sacristía al igual que el de Morelia (figura 10). Esto es posible afirmarlo por un inventario de aquel templo fechado en 1885.⁵⁵ Solo que esta vez no se presentan los reformadores de los descalzos del Carmen.

La sensorialidad que acompañaba a la experiencia eucarística fue registrada por Teresa de Jesús en uno de sus escritos. Cuando se encontraba en Ávila el 30 de marzo de 1572, escribió:

El día de Ramos, en acabando de comulgar, quedé con gran suspensión, de manera que aun no podía pasar la Forma, y teniéndomela en la boca, verdaderamente me pareció, cuando torné un poco en mí, que toda la boca se me había henchido de sangre. Y parecíame también estar el rostro y toda yo cubierta de ella, como que entonces acabara el Señor de derramarla. Me parecía estaba caliente, y era excesiva la suavidad que entonces sentía, y díjome el señor: «Hija, yo quiero que mi sangre te aproveche, y no hayas miedo que te falte mi misericordia. Yo la derramé con muchos dolores, y gózasla tú con tan gran deleite como ves. Bien te pago el convite que me hacías este día».⁵⁶

Cuando san Juan de la Cruz se encontraba en su prisión toledana, privado de la Eucaristía, escribió sus versos más refinados con relación a este sacramento y que parecen ser la inspiración de diversas obras pictóricas novohispanas.⁵⁷ Conocido como *La fonte*, o *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*; en el manuscrito revisado por el propio Juan conocido como de Sanlúcar lleva el título de *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*.⁵⁸ La profunda intensidad de estos versos ha hecho que se les consideren como una plegaria eucarística.⁵⁹

55. *Idem*.

56. TERESA DE JESÚS (OCD): *Experiencias místicas: relaciones y cuentas de conciencia*, edición crítica, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014, p. 55.

57. Sobreviven algunas alegorías de la vida monacal de carácter pastoril, en donde Cristo, como el Buen Pastor, aparece junto a una fuente. Y, otras veces, como en este caso, pueden ser sanguíneas, pero siempre se refieren a El Salvador como fuente de vida intrínsecamente relacionada con la Eucaristía.

58. SALVADOR ROS GARCÍA: «La experiencia del “deseo abisal” en San Juan de la Cruz: Qué bien sé yo la fonte que mana y corre» en *Cervantes Virtual*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-0/>, 31 de julio de 2024.

59. *Idem*.



Figura 10. Francisco Antonio Vallejo, *Alegoría crítica de los sacramentos o fuente eucarística*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, San Luis Potosí, S.L.P., México

LA VISUALIDAD POSTRIDENTINA

Toda vez que la monarquía hispana se autoconstituyó como la gran defensora de la fe católica, el movimiento de la Contrarreforma determinó la orientación religiosa y política de sus dominios americanos en el último tercio del siglo XVI. Las doctrinas religiosas se transformaron en razón de Estado, «[...] expresión política real y efectiva».⁶⁰ La importancia de la Iglesia americana y su carácter de Militante quedó asentada en los primeros decretos, resultado del primer Concilio Mexicano en donde se establece su carácter contrario al demonio.⁶¹ La Iglesia novohispana, aun cuando de manera natural dependía de la Silla Apostólica romana, al mantenerse al margen de las negociaciones de poder entre la monarquía y la Iglesia en el Viejo Mundo, pudo gozar de mayor injerencia de la corona en su conformación legislativa.⁶²

Las representaciones visuales fueron reguladas de acuerdo a los postulados tridentinos y en el tercer Concilio Provincial Mexicano se recomendaba el uso de manuales como el de Molano: «[...] para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas, y el pueblo haga memoria de los santos, los venere, y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente

60. ALICIA MAYER: *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 387.

61. *Ibidem*, p. 48.

62. MARÍA DEL PILAR MARTÍNEZ LÓPEZ CANO Y FRANCISCO JAVIER CERVANTES BELLO (coords.): *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014, p. 7.

que nada se presente en las imágenes indecente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles [...]».⁶³

La comunicación visual se consideraba, y aun hasta nuestros días, como la más efectiva puesto que las imágenes se retienen mejor en la memoria que las palabras debido a la universalidad de su lenguaje, que no requiere un aprendizaje previo como el de las palabras; incide en la voluntad del espectador de manera más vehemente.⁶⁴ La imagen se constituyó como el puente entre el escrito y quienes no sabían leer, siendo un instrumento comunicativo prioritario e imprescindible de la oratoria sagrada.⁶⁵ El decreto emanado del Concilio de Trento, del 3 de diciembre de 1563, referente a la veneración de las imágenes, que se ajusta a lo prescrito en el de Nicea de 787, marcó una continuidad en las políticas de la Iglesia en cuanto al significado y utilidad de las representaciones visuales para los fieles cristianos.

Aun cuando se reforzó la relevancia del clero episcopal como autoridad última, su campo de acción no atendía a toda la producción plástica. Trento decretó que los príncipes de la Iglesia deberían ser los encargados de vigilar la ortodoxia de la producción visual en sus territorios. Sin embargo, fuera de la censura diocesana se quedaron las numerosísimas imágenes de devoción particular, así como las que pertenecían a las órdenes reglares en donde los obispos no tenían jurisdicción.⁶⁶ Según afirma González Sánchez: «La Contrarreforma pretendió un espectacular disciplinamiento de las masas accionando la fuerza didáctico-taumatúrgica del arte, aunque a costa de su creatividad y la experiencia individual de los artistas».⁶⁷ Resultaba imprescindible evitar que el receptor del mensaje pudiera caer en falsas interpretaciones de los dogmas. Santa Teresa de Jesús se declaraba incapaz de poder representar en su mente cosas a su voluntad sin tener estímulos visuales externos. La imagen devocional se constituyó como una prueba de la vida interior y un elogio de la experiencia visiva, además de una herramienta.

En Nueva España, Francisco Antonio Vallejo decía en una carta a uno de sus clientes que el fin peculiar para el que se hacen las pinturas y se colocan en los templos era mover los corazones.⁶⁸

63. Concilio III Provincial Mexicano en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, disco compacto, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (Serie Instrumentos de Consulta, 4), p. 210; citado por MARCELA CORVERA POIRÉ (intro.) en MOLANO: *Historia de imágenes...*, p. XXXIII.

64. GONZÁLEZ GARCÍA: *Imágenes sagradas...*, pp. 282-283.

65. CARLOS ALBERTO GONZÁLEZ SÁNCHEZ: *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Cátedra, Madrid: 2017, p. 82.

66. GONZÁLEZ GARCÍA: *Imágenes sagradas...*, pp. 319-320.

67. GONZÁLEZ SÁNCHEZ: *El espíritu...*, p. 164.

68. *Carta del pintor Francisco Antonio Vallejo a don Manuel Antonio de Quevedo, tesorero de la congregación del Santo Cristo de Burgos*, en NURIA SALAZAR: *La capilla del Santo Cristo de Burgos, en el exconvento de San Francisco*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, p. 106; citado por KATSEW, «Pinceles valientes...», p. 188.

EL SACRAMENTO DE LA EUCARISTÍA

En la sesión XIII del concilio tridentino se definió la doctrina de la Eucaristía en gran medida a manera de reacción contra las opiniones protestantes.⁶⁹ Lutero rechazaba la transubstanciación (la substancia del vino y del pan convertida en la sangre y el cuerpo de Cristo) pero afirmaba la consubstanciación (Cristo se encuentra en el pan y el vino). Para Karlstadt, Zwinglio y Ecolampadio la Cena no era más que una ceremonia conmemorativa (figura 11). Por el contrario Calvino se refería a «una presencia substancial», es decir, una presencia real en el pan y el vino de la Cena a la cual consideraba de inefable y un secreto demasiado elevado para comprenderlo con espíritu o explicarlo a través de las palabras. La tesis católica de la transubstanciación se reafirmó ante tal pluralidad de doctrinas protestantes.⁷⁰ Y así quedó asentado: «[...] que por la consagración del pan y del vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro señor Jesucristo, y toda la substancia del vino en la substancia de su sangre, cuya conversión ha llamado oportuna y propiamente *Transubstanciación* la santa Iglesia católica».⁷¹

Se definieron los aspectos que promovieran la adoración adecuada al «Dios verdadero» en la Eucaristía y, con esto, se impulsó la celebración de la fiesta de Corpus Christi:

Es sin duda muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos, por tan inefable y claramente divino beneficio en que se representan sus triunfos, y la victoria que alcanzó de la muerte. Ha sido por cierto debido, que la verdad victoriosa triunfe de tal modo que la mentira y herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí.⁷²

69. La Iglesia ha encontrado en los acontecimientos de la última Cena la institución de la Eucaristía. En la época de Cristo se celebraba la Pascua, que con el tiempo había sido constituida como el memorial y celebración del Éxodo, que significaba la liberación del pueblo de Israel de la esclavitud egipcia y la renovación del pacto con Dios. Hacia la época de Cristo, ante la imposibilidad de solemnizar el ágape en los templos, debido a la gran concurrencia, la celebración regresó a los hogares. En dos momentos del acto sacramental se enlazaban mesa y altar en una comunión-sacrificio. El Concilio de Trento promovió los fervores eucarísticos a manera de reacción frente a las herejías reformistas que negaban la presencia real de Cristo en la Eucaristía. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*, Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1798, 4ª ed., pp. 125-126.

70. GONZALO BALDERAS VEGA: *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 3ª ed., 2017, pp. 553-554.

71. *El sacrosanto...*, pp. 128-129.

72. *Ibidem*, p. 130.



Figura 11. Atribuido a José Vergara (1726-1799), *Adoración de la Eucaristía*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 124 x 101 cm, Museo de la Basílica de Santa María, Elche, España

En los territorios de la corona española, la del *Corpus Christi* fue la fiesta más importante que involucraba a toda la población. Al instituirse como una celebración triunfal asumió el lenguaje ceremonial y los recursos de un gran espectáculo. También representaba una catarsis para la sociedad al conmemorar el triunfo de la fe sobre la herejía.⁷³ Sigaut nos dice que el fasto debía de ser una celebración «[...] reverente y al mismo tiempo alegre frente a la Eucaristía, con cantos jubilosos».⁷⁴ Como era de esperarse, y en este tenor, el aparato monárquico y la Iglesia promovieron un discurso visual que inundó el orbe católico. Para los carmelitas descalzos era la única procesión a la que podían asistir.

En el ámbito de la corona hispana se encomendó a Rubens el diseño de los tapices que ornamentarían la iglesia del convento de las Descalzas Reales durante la fiesta de *Corpus Christi*. El encargo fue hecho por la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos. Y así el Santísimo Sacramento se subió a un carro triunfante guiado por la personificación de la Fe que se reprodujo en diversas latitudes.⁷⁵ Además de estas representaciones triunfales, el sacramento de la comunión se difundió en otras tipologías que reprodujeron pasajes de las vidas de los santos relacionados con él. Personajes como Teresa de Jesús, Pascual Bailón o Estanislao de Kotska, al aspirar a una experiencia mística mediante la Eucaristía, se confrontaban con los postulados de Lutero, cuya postura —como se ha visto— era que la presencia de Cristo en la Eucaristía no perduraba más allá de los momentos específicos de la consagración y comunión.⁷⁶ Hacia finales del siglo XVIII, el catecismo para párrocos precisaba el significado de la Eucaristía diciendo: «Tres son las cosas que se significan por este Sacramento. La primera la Pasión de Christo [...]. La segunda es la gracia divina que se da de presente en este Sacramento para mantener y sustentar el alma. [...] La tercera es lo que promete en lo por

73. VÍCTOR MÍNGUEZ, et al.: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012, p. 124.

74. NELLY SIGAUT: «La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales», en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona: Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 123.

75. En la ciudad de México, Cristóbal de Villalpando reelaboró la alegoría rubeniana en una fastuosa apoteosis de la Iglesia para la sacristía de la catedral. Esta representación, según Francisco de la Maza, estuvo basada en el grabado que de la inspiración de Rubens hizo Van Thulden, publicado en Amberes en 1641. FRANCISCO DE LA MAZA: *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, pp. 66-67. Conocida como *El triunfo de la Eucaristía*, en opinión de algunos autores más bien debía de llamarse *El triunfo de la fe católica o de la religión*. CLARA BARGELLINI, et al.: *Cristóbal de Villalpando*, México: Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 208. Para conocer los pormenores de esta pintura, ver: NELLY SIGAUT: «El concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido», en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 207-253.

76. RUIZ: «La Eucaristía», pp. 212.

venir, que es el fruto de la felicidad y la gloria eterna [...]».⁷⁷ Y estas tres características, como hemos visto, se reprodujeron en las alegorías pintadas.

La postura de los carmelitas novohispanos respecto al embate protestante fue muy clara cuando el cronista de la orden afirmaba:

Han salido en estos tiempos Calvino, Virreto y Beza con otros heresiarcas, despertando del sueño del olvido a aquellos iconomachos⁷⁸ que pretendieron atrevidamente quitar el culto divino y que a las santas imágenes no se le diese la Iglesia. Pero la religión carmelitana, como la sigue en todo, se ha opuesto de firme a los errores de aquellos y con obras y con doctrina ha deshecho sus engaños y en asear de imágenes y templos quisiera hacerse ojos. [...] Desde que el santo patriarca Elías se dedicó tan de hecho a componer el altar, como dice el tercero de los reyes, [...] parece que imprimió en todos sus hijos un grande afecto a su culto y a que pongan sus mientes⁷⁹ y cuidados en su esmerado aliño.⁸⁰

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El esplendor de los espacios carmelitanos respondía al auge económico que experimentó la Nueva España hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Muchos de los más acaudalados personajes de ese periodo patrocinaron las pinturas, altares, vestimentas, ornamentos y vasos sagrados de colegios y conventos de la orden. Además de los amplios dividendos que desde los primeros años de la provincia novohispana representaron las capellanías y donaciones de propiedades tanto urbanas, como rurales.

El espacio del coro dentro de los conventos era el corazón de la vida monástica. Los religiosos se reunían en él para elevar plegarias y hacer las penitencias grupales. Se consideraba que contemplación, clausura, mortificación y «aspereza de vida» producían «ligeras alas en el alma, para que elevadas al cielo, pueda contemplar las cosas divinas».⁸¹ Por esto no era fortuito que el espacio del coro estuviese ocupado por las grandes pinturas de prédica

77. AGUSTÍN ZORITA (OP) (trad.): *Catecismo del Santo Concilio de Trento para párrocos...*, València: Benito Monfort, 1782, p. 141.

78. El término correcto en castellano es iconómaco, que procede del latín medieval *iconomachus*, y este del griego bizantino *εἰκονομάχος* (eikonómachos); propiamente «que combate contra las imágenes». *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/icon%C3%B3macoZ>>, 7 de agosto de 2023.

79. En castellano antiguo significaba pensamiento o entendimiento; «capacidad de pensar». *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/miente#PDgT9Gx>>, 21 de julio de 2023.

80. AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS (OCD): *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de EDUARDO BÁEZ MACÍAS, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p.108.

81. *Ibidem*, pp. 22-23.

visual que aún se encuentran en el templo del Carmen de San Luis. Esto en oposición a lo que sucedió en otros templos de la orden en la Nueva España en donde se ha perdido todo rastro de las pinturas que colgaban de sus muros.⁸²

El hecho de que se hubiese seleccionado una apoteosis de la Eucaristía como tema central de la composición del lienzo que nos ocupa debió de obedecer al hecho de haber salido sorteado como protección ante los fenómenos naturales que continuamente asolaban a los templos. Pues más bien correspondería su ubicación en una sacristía, que es el espacio en donde el sacerdote se prepara para oficiar la misa. Esto ha sido posible comprobarlo con las pinturas que sabemos que pertenecían a estos espacios dentro de los complejos conventuales carmelitanos que sobreviven en lo que fuera la Nueva España.

Las determinaciones del concilio tridentino moldearon la forma de ser del arte religioso en el orbe católico y permanecieron vigentes prácticamente hasta mediados del siglo xx. La visualidad fue una herramienta imprescindible en la intencionalidad discursiva del aparato representativo eclesiástico que también echó mano de la fiesta y la teatralidad como vehículos de propaganda política. La promoción y autenticación de la transubstanciación del cuerpo y la sangre de Cristo en la sagrada forma del Santísimo Sacramento por parte de la Iglesia incidieron en el arte y la prédica. En consecuencia, su devoción resultó fundamental en la piedad católica contrarreformista.

Los carmelitas descalzos de San Luis Potosí, al cobijarse bajo el patrocinio del Santísimo Sacramento y encomendar el lienzo que domina el coro, estaban dando continuidad a una devoción de raigambre medieval que no era ajena a la doctrina. Como se ha revisado, los dos grandes reformadores de la orden del Carmen, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, practicaron y promovieron la religiosidad a partir de la comunión con Cristo. La presencia de los dos santos atiende a un discurso de pertenencia a la orden, motivo de distinción frente a otras, y es también un recordatorio de la forma de vida que los coristas han elegido y que responde a las reglas y forma de vida estipuladas por ambos místicos.

El pintor novohispano Francisco Antonio Vallejo logró componer una pintura de patrocinio que logra conmover al espectador al contemplar una auténtica apoteosis del sacramento de la Eucaristía. Aun cuando repite modelos anteriores, consiguió representar la devoción y adoración a ese considerado como el mayor de los sacramentos. El sentido teatral de esta puesta en escena apela a la experiencia multisensorial del espectador al incluir a los dos ángeles turiferarios que nos conminan a percibir a través del

82. Por ejemplo: Toussaint afirmaba que en el coro del templo conventual del Carmen de San Ángel había dos pinturas de Andrés López fechadas en 1784 y que representaban a santa Tecla y a san Anastasio. De ellas no queda rastro. MANUEL TOUSSAINT: *Pintura colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 176.

olfato el humo del incienso y un coro de ángeles músicos cuyas notas parecen desprenderse del lienzo e inundar el espacio y que enfatizan el sentimiento de «belleza y gozo». Tal como lo expone Bargellini: «Los movimientos, los paños revoloteantes, los colores brillantes y las expresiones vivaces son intentos de traducir a formas plásticas las expresiones de piezas musicales que a su vez intentaban reproducir sonidos celestiales que el oído humano no puede percibir si no es por gracia divina».⁸³ Esta pintura es, sin duda, una de las más representativas obras del arte novohispano de la segunda parte del siglo XVIII.

Tomando como punto de partida la pintura de patrocinio del coro carmelitano de San Luis Potosí, y atendiendo a la revisión de sus elementos compositivos, y las características que le son inherentes como ubicación, fecha de creación, etc., ha sido posible acercarnos a comprender el significado de su encomienda y la trascendencia de su intencionalidad discursiva cargada de simbolismo y ritualidad para los miembros de la comunidad de frailes descalzos de ese convento. Representa, a la vez, un recordatorio de fidelidad y vasallaje hacia los grupos de poder bajo los que estaban sujetos como corporación religiosa: la «corona» por ser la cabeza de la Iglesia en América y la «silla apostólica romana». El lienzo se convierte en el vehículo idóneo para la prédica visual de los propios frailes por su ubicación en un espacio privilegiado de su atención y vivencia cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS (OCD): *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de EDUARDO BÁEZ MACÍAS, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ALCALÁ, LUISA ELENA, et al.: *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Los Angeles County Museum of Art, Fomento Cultural Banamex, Múnich, Londres y Nueva York: DelMonico Books-Prestel.
- ARMELLA DE ASPE, VIRGINIA Y MEADE DE ANGULO, MERCEDES: *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Multibanco Mercantil de México, 1989.
- BALDERAS, VEGA GONZALO: *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 3ª ed., 2017.

83. CLARA BARGELLINI: «La música y la experiencia mística» en BARGELLINI, et al.: *Arte y mística...*, p. 300.

- BARGELINNI, CLARA, et al.: *Arte y mística del Barroco*, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- BARGELLINI, CLARA, et al.: *Cristóbal de Villalpando*, México: Fomento Cultural Banamex, 1997.
- BOROMEO, CARLOS: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BURKE, PETER: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, FRANCISCO JAVIER (OSA): «José Martínez de Espinosa (fray José de Sigüenza)», en *Biografías, Real Academia de la Historia*, <<https://dbe.rah.es/biografias/8231/jose-martinez-de-espinosa>>, 18 de julio de 2023.
- CARREÓN NIETO, MARÍA DEL CARMEN: «De fenómenos atípicos en Valladolid-Morelia: rayos, centellas y nevadas. Época colonial y siglo XIX», en *Meyibo*, núm. 13, Nueva Época, enero-junio de 2017.
- CARREÓN NIETO, MARÍA DEL CARMEN: «*Nimbus fugo*: campanas y tormentas en la Nueva España», en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 71, Michoacán: enero-junio de 2020.
- CASA OTERO, JESÚS: *Estética y culto iconográfico*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- CHARDÓN, CARLOS: *Historia de los sacramentos donde se refiere el modo observado por la Iglesia en su celebración y administración...*, Madrid: Imprenta Real, tomo tercero, 1799.
- CLIMENT, JOSÉ et al.: *La llum de les imatges*, València: Generalitat Valenciana, 2006.
- CURIEL, GUSTAVO et al.: *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, Sevilla: Fomento Cultural Banamex, Fundación Caixa de Girona, Fundación El Monte, 2002.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo V, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1737.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo II, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1729.
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/miente#PDgT9Gx>>, 21 de julio de 2023.
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/icon%C3%B3macoZ>>, 7 de agosto de 2023.

- DOMÍNGUEZ MORENO, JOSÉ MARÍA: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (II)», en *Revista de Folklore*, núm. 435, Fundación Joaquín Díaz, mayo 2018.
- DOMÍNGUEZ MORENO, JOSÉ MARÍA: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (I)», en *Revista de Folklore*, núm. 434, Fundación Joaquín Díaz, abril 2018.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*, Madrid: Imprenta de Ramón Ruíz, 4ª ed., 1798.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2015.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, CARLOS ALBERTO: *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid: Cátedra, 2017.
- Guía del Museo Nacional de Arte*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.
- KATSEW, ILONA: «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785», en ALCALÁ, LUISA ELENA Y BROWN, JONATHAN (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, Madrid: Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014.
- MARTÍNEZ LÓPEZ CANO, MARÍA DEL PILAR Y CERVANTES BELLO, FRANCISCO JAVIER (coords.): *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
- MARTÍNEZ ROSALES, ALFONSO: *El gran teatro para un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*, México: El Colegio de México, 1985.
- MAYER, ALICIA: *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- MAZA, FRANCISCO DE LA: *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR, et al.: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- MOLANO, JUAN: *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- O'GORMAN, EDMUNDO: *El diablo en la conquista*, México: Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2018.
- PRIETO, MELCHOR: *Psalmodia eucarística*, Madrid: Luis Sánchez, 1622.

- Regla primitiva y constituciones de los religiosos descalzos del Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo...*, Madrid: Viuda de Miguel de Ortega, 1756.
- RIVERA, ALONSO DE (OP): *Historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregías [sic] de estos tiempos*, Madrid: Luis Sánchez, 1625.
- ROS GARCÍA, SALVADOR: «La experiencia del “deseo abisal” en San Juan de la Cruz: Qué bien sé yo la fonte que mana y corre», en *Cervantes Virtual*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-ma-na-y-corre-0/>, 31 de julio de 2024.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO: *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 2014.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO: *El sexo de los ángeles: género, religión y violencia en la construcción de la cultura occidental*, México: Siglo Veintiuno editores, 2024.
- SALAZAR, NURIA: *La capilla del Santo Cristo de Burgos, en el exconvento de San Francisco*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Alianza editorial, 1989.
- SIGAUT, NELLY: «El concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido», en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004.
- SIGAUT, NELLY: «La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales», en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona: Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- SIGÜENZA, JOSÉ DE: *Historia de la orden de San Jerónimo*, Salamanca: ed. A. Weruaga Prieto, Junta de Castilla y León, vol. 2, 2006.
- TERESA DE JESÚS (OCD): *Experiencias místicas: relaciones y cuentas de conciencia*, edición crítica, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.
- TOUSSAINT, MANUEL: *Pintura colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- VALDÉS, MANUEL ANTONIO: *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España que comprenden los años de 1790-1791*, martes 25 de

octubre de 1791, t. IV, núm. 45, México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, [s/f].

ZORITA, AGUSTÍN (OP) (trad.): *Catecismo del Santo Concilio de Trento para párrocos...*, València: Benito Monfort, 1782.

PROBLEMAS DE ICONOGRAFÍA: SANTO TOMÁS DE AQUINO PROTECTOR DE LA UNIVERSIDAD DEL CUZCO

IVÁN PANDURO SÁEZ
Universidad de Jaén
<https://orcid.org/0000-0002-8979-5991>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 63-80
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8613>
Recibido: 26/12/2024 Evaluado: 25/03/2025 Aprobado: 29/05/2025



RESUMEN: Tras la creación de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco en 1692, las disputas entre la propia universidad antoniana y la universidad jesuita de San Ignacio se intensificaron. Unas disputas que, más allá de cuestiones económicas se acentuaban con las diferentes doctrinas seguidas por ambos bandos. Es en este turbulento contexto donde aparece el lienzo de *Santo Tomás protector de la Universidad* antoniana cuya lectura por cierta parte de la historiografía la ha querido ver como un ataque a los jesuitas y la doctrina inmaculista, pero que, en este trabajo se pretende hacer una nueva lectura de esta obra fundamental en el barroco peruano.

Palabras clave: Jesuitas, universidad, Perú, barroco, estudios iconográficos.

ABSTRACT: After the creation of the University of San Antonio Abad del Cuzco in 1692, the disputes between the Antonian University itself and the Jesuit University of San Ignacio intensified. Disputes which, beyond economic issues, were accentuated by the different doctrines followed by the two sides. It is in this turbulent context that the painting of Saint Thomas, protector of the Antonian University, appears. Some historians have interpreted it as an attack on the Jesuits and the

immaculist doctrine, but this work aims to give a new interpretation of this fundamental work in the Peruvian Baroque.

Keywords: Jesuits, university, Peru, baroque, Iconographic studies.

INTRODUCCIÓN: LA FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

Se recoge en los *Anales del Cuzco* con fecha 6 de febrero de 1623 que el jesuita Alonso Messía Venegas, rector del colegio de la Compañía cuzqueña, pide al Cabildo de la ciudad por la reciente fundación de la Universidad de San Ignacio de Loyola «demostraciones de alegría y regocijo; y que el Cabildo diese de limosna el estandarte y mazas».¹ No obstante, mandó el Cabildo que «se hiciesen las fiestas ó regocijos, y en cuanto al estandarte y mazas que se costeasen por los escolares o personas de su cargo, por no haber posibilidad en los propios y rentas de la ciudad».² Quizá esta anécdota sea el preludio de las dificultades que a lo largo del seiscientos encontrarían las instituciones educativas cuzqueñas en un ambiente dividido y de claras lecturas políticas.

El punto de partida de la universidad jesuita lo encontramos un año antes de la petición jubilosa de Messía, en la bula *Superminente Apostolicae Sedis Specular* del 9 de julio de 1621 dada en Santa María la Mayor por el papa Gregorio XV.³ De esta forma, el pontífice concedía a los ordinarios o capítulos catedrales la facultad de impartir y reconocer los grados académicos de teología y artes a los jóvenes que hubiesen cursado cinco años en los colegios de la Compañía de Jesús en Filipinas, Tucumán, Río de la Plata, Chile, Nueva Granada y en «otras partes de las Indias donde no hubiere universidad en un radio de 200 millas».⁴ Una bula aprobada por Felipe IV en real Cédula del 2 de febrero de 1622 y supervisada por el Consejo de Indias en mayo de ese año, aspecto que otorga desde sus inicios la categoría de Real a la Universidad de San Ignacio de Loyola del Cuzco. Estas directrices llegarían a conocimientos del Cabildo cuzqueño en octubre de ese mismo año 1622, quedando

1. *Anales del Cuzco 1650 a 1750*, Lima: Imprenta de El Estado, 1901, p. 50.

2. *Anales del Cuzco 1650 a 1750...*, p. 50-51.

3. Esta disposición tan valiosa para los jesuitas no es una cuestión baladí ya que es preciso señalar que Alessandro Ludovisi, el futuro pontífice Gregorio XV (1621-1623) fue educado en el Colegio Romano de Roma creado por el propio san Ignacio de Loyola en 1551, santo al que canoniza en 1622 el mismo pontífice durante su corto mandato. Cfr: VÍCTOR ANGLÉS VARDÁ: *Historia del Cusco Colonial II Libro segundo*, Lima: Industrial gráfica S.A., 1983, pp. 620-638.

4. RUBÉN VARGAS UGARTE: *Historia del Colegio y Universidad del Cuzco*, Lima: Talleres de la Compañía de Impr. y Publ., Enrique Bustamante y Ballivián, 1948, p. XIV.

fundada así la universidad jesuita que se estableció en el antiguo colegio de la transfiguración, gestionado por la Compañía.

Sin embargo, pronto los problemas aparecerían desde dos flancos. El primero de ellos lo conformarían las quejas de la propia Universidad de San Marcos de Lima que, a lo sumo, era la más perjudicada, ya que perdería los alumnos que no se mudarían del Cuzco a la capital virreinal con fama, además, la limeña, de tener unas pruebas de exámenes de mayor dificultad.

De esta forma, san Marcos inició una serie de pleitos administrativos y quejas al virrey que convencieron al Consejo de Indias dejando en cuarentena las cédulas anteriores y paralizando el comienzo de la universidad jesuita en 1624. Situación que dará paso a distintos cruces de acusaciones durante una década y, que se resolverá con el Breve de Urbano VIII de 1634 que confirmaba la bula de Gregorio XV junto con el visto bueno del Consejo Indiano tres años más tarde que reafirmaba su primera decisión, ejecutando finalmente el inicio de la actividad de las clases a favor de san Ignacio a partir de febrero de 1648 con el prelado Juan Alonso de Ocón en la silla episcopal cuzqueña.⁵

El segundo flanco de ataques a los jesuitas llegaría desde el Seminario cuzqueño de San Antonio Abad fundado en los primeros años del seiscientos y dirigido por miembros del clero secular dependientes del Cabildo Eclesiástico.⁶ Estos aludían a la preeminencia de antigüedad de su Seminario frente a los jesuitas para reclamar también su título de Real y solicitarían al obispo de turno a lo largo de todo el siglo xvii la necesidad de fundar una universidad partiendo del mismo Seminario antoniano. Las razones para ello se argumentaban en que los estudiantes antonianos no podían acceder a la Universidad de San Ignacio por no haber cursado en el Colegio de San Bernardo de los jesuitas y por el ninguneo de estos en diferentes ámbitos. Ante esto el Cabildo eclesiástico, que generalmente estuvo del lado de los antonianos, intentó intervenir para que se les permitiese el acceso a la universidad jesuita aun sin haber cursado en los colegios de la Compañía, como se nos muestra en el testimonio inédito en el que el obispo Lorenzo Pérez de Grado escribe al rey en abril de 1625 para que:

Haga merced a este colegio de concederle privilegio para que el prelado de esta Iglesia los pueda graduar de todos grados. Habiendo estudiado y cursado en dicho colegio el tiempo que dispone el derecho, pues el mismo privilegio y facultad a concedido a V. Magestad a los religiosos de la Compañía de Jesús de esta ciudad para los estudiantes que en ella estudiasen. Y por estudiar los

5. PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ: «Como güelfos y gibelinos. Los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco durante el siglo xvii», *Revista de Indias*, 236, 2006, pp. 112-114.

6. El Seminario de san Antonio Abad fue fundado en 1598 por el obispo Antonio de la Raya, firmandose sus constituciones en 1603 con Hernán Pérez de Soria como rector y asentándose en los terrenos de la actual plaza cuzqueña de las Nazarenas. Cfr: HORACIO VILLANUEVA URTEAGA: *Fundación de la Universidad Nacional de San Antonio Abad*, Cuzco: Editora Universitaria de la Universidad Nacional de San Antonio Abad, 1987, p. 137.

de este colegio de San Antonio en él, como he dicho, no pueden graduarse por el privilegio y facultad que tienen los padres de la Compañía por haber de estudiar y cursar en ella los estudiantes que se quieren de graduar en virtud de dicho privilegio [...].⁷

Sin embargo, la compleja situación acaparaba más variantes en el conflicto como se nos muestra en la contundente epístola que el Cabildo Eclesiástico cuzqueño dirige en 1658 al propio Felipe IV, evidenciando de esta forma que las diferencias de unos y otros alcanzaban claves más allá de la misma formación.

Son los alumnos, dicen, de San Bernardo forasteros y advenedizos lo cual y la diversidad de escuelas causa de ruidos y disturbios y el que intervengan sus padres y deudos que son de la nobleza de la ciudad [...] los de San Antonio viven pobremente y lo más no visten de suerte que puedan honestamente parecer tan continuamente en concurso de otro más bien vestidos y en su casa (el seminario) se pasa sin nota.⁸

El anterior testimonio, por tanto, revela el origen de los colegiales de ambos centros. Mientras que los del Colegio de San Bernardo, semillero de la Universidad de San Ignacio, pertenecían a la élite descendiente de los españoles y de otras regiones cercanas; el Seminario de San Antonio se componía principalmente de alumnos más humildes, indios y mestizos originarios del propio Cuzco. Con todo, y a pesar de las protestas conferidas al Consejo de Indias, la posición de desventaja de los antonianos no comenzará a cambiar hasta el gobierno del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo que llega a la silla cuzqueña en 1673. Como bien demuestra Horacio Villanueva Urteaga, a diferencia de alguna parte de la historiografía que acusa a Mollinedo de indolente en este aspecto con la Compañía de Jesús, el prelado madrileño no desatendió al Seminario antoniano si observamos una carta de marzo de 1678 en la que escribe al rey en los siguientes términos:

Di cuenta a vuestra majestad de cómo había dado 500 pesos para el colegio seminario de San Antonio Abad para ayuda a un general donde se leyese artes y teología y como estas obras de diario empiezan por poco y obligan después a mucho me he determinado hacer por mí el general refectorio y una capilla muy capaz donde celebran las fiestas que son de mucho concurso y devoción, costáronme mas de seis mil pesos estas obras.⁹

7. «Despacho del obispo Lorenzo Pérez de Grado al rey», Archivo General de Indias, Lima, 305, 42. N3.f.13.

8. RUBÉN VARGAS UGARTE: *Historia del Colegio y Universidad del Cuzco*, Lima: Talleres de la Compañía de Impr. y Publ., Enrique Bustamante y Ballivián, p. XII.

9. HORACIO VILLANUEVA URTEAGA: *Nuevos datos sobre la vida y obra del obispo Mollinedo*, Cuzco: Editorial Rozas H. G., 1959, p.35.

Incluso, más allá de las labores de mecenazgo inherentes al gobierno de Mollinedo, en la misma carta, aventura la necesidad de los alumnos del Seminario por examinarse con otros religiosos que no fuesen los jesuitas ya que estos siguen las ideas tomistas que habían jurado los alumnos defender en su ingreso al Seminario antoniano.

Y así me ha parecido consultar a V. Majestad el que atendiendo de estas razones se sirviese de mandar que los colegiales del colegio seminario de San Antonio cursasen en su colegio con sus maestros y que estos cursos les aprovechen, porque después queriendo graduarse hiciesen los actos que pide la Universidad en la forma que lo ordenan sus estatutos pues no se altera en cosas sustancial y se evitan inconvenientes y se hace Universidad con la diferencia de opiniones domésticas y jesuitas y de haber de cursar no se siguiera la doctrina el Angélico Doctor que por juramento están obligados a defender los colegiales del seminario.¹⁰

LA UNIVERSIDAD DE SAN ANTONIO ABAD

Es en este contexto, unido a la herencia de pleitos anteriores, donde entra la figura del dominico fray Leopoldo López Dávalos, —procurador de la provincia peruana de San Juan Bautista—, quien en 1690 presenta un informe que llegará a la corte madrileña y a Roma, solicitando la fundación de una universidad con la orden dominica como rectora donde podrían graduarse aquellos del Seminario de San Antonio.¹¹ La respuesta, en la que se percibe la presión del propio Carlos II al papa Inocencio XII, sería el Breve de Fundación *Aeterna Sapientiae* del primero de marzo de 1692 dado en Santa María la Mayor y ratificado tan solo tres meses después, el 1 de junio de 1692, por el monarca, fundándose así la Universidad Regia y Pontificia del Colegio Seminario de San Antonio Abad del Cusco.

En virtud de que el Colegio de San Antonio, que existe desde tiempo más remoto goza desde el principio de su fundación la prerrogativa de la procedencia sobre el mencionado colegio de San Bernardo; y sus colegiales, luego que entran a él, se obligan con juramento a seguir la doctrina de Santo Tomás de Aquino, y se apoyan en ella: el mismo Rey Carlos desea mucho, que permitamos a estos colegiales, o a los demás alumnos del colegio San Antonio,

10. HORACIO VILLANUEVA URTEAGA: *Nuevos datos sobre la vida...*, p. 36.

11. Al respecto, Pedro Guibovich pone acertadamente en la figura del dominico fray Leopoldo López Dávalos el impulso de la orden de Santo Domingo en el Seminario de San Antonio y de las ideas tomistas que se acercaban tradicionalmente más a los antonianos que la doctrina de la Compañía. PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ: «Como güelfos y gibelinos. Los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco durante el siglo XVII», *Revista de Indias*, 236, 2006, p. 122.

que concluidos sus estudios y previo el examen, que debe hacerse por los catedráticos del Convento de Santo Domingo del Orden de Predicadores de dicha ciudad del Cuzco, en consideración a que siguen las mismas doctrinas, puedan recibir los grados de Bachilleres, Licenciados, Maestros y Doctores en Filosofía y Sagrada Teología, del Obispo del Cuzco, o del Capítulo de aquella iglesia, en el expresado convento, que existiesen según el tiempo, estando vacante la Sede Episcopal del Cusco.¹²

Como era de esperar, al igual que había ocurrido con los inicios de la Universidad de San Ignacio, los jesuitas presentaron sus quejas ante el Cabildo y la Audiencia de Lima argumentando, entre otras cuestiones, la escasa necesidad del Cuzco de tener dos universidades con relación al número de habitantes de la ciudad y su diócesis. La respuesta del Seminario de San Antonio fue enérgica y violenta acusando al obispo Mollinedo de complicidad con los jesuitas, lo que desencadenaría que el obispo en 1695 mandase el arresto del rector antoniano Juan de Cárdenas y Céspedes y la expulsión a seis leguas del Cuzco del vicerrector Cristóbal de Traslaviña.¹³ La represión del prelado contra los rectores del Seminario espoleó las protestas de los alumnos que se declararon en huelga y sacaron a la calle «cajas, camas, baúles, lienzos de pinturas y taburetes» con ayuda de los indios, negros y mestizos, en un momento de máxima tensión en la ciudad que no se resolvió hasta 1696 cuando el virrey Melchor Portocarrero, conde de la Monclova (g. 1689-1705), sentenció a favor de la fundación de la Universidad de San Antonio.

Precisamente es en este ambiente de crispación donde aparecen los lienzos de *San Antonio Abad* y *Santo Tomás de Aquino* (figuras 1 y 2) que según Francisco Stastny debieron de ser encargados por el desterrado vicerrector Traslaviña en una estrategia de propaganda que presentaba a los religiosos como protectores de la universidad antoniana.¹⁴ En el caso del lienzo de *San Antonio*, el anciano asceta se presenta coronado por dos angelillos, portando el libro, la llama sacra de curación y las flechas con las que combate al demonio que se encuentra sujeto por una cadena en la parte inferior del lienzo. Además, es allí donde también podemos ver los símbolos tradicionales del santo egipcio como el cerdo y el centauro.¹⁵ En la parte superior izquierda aparece bajo el sol humanizado la cruz de Tau sobre el corazón de

12. VÍCTOR ANGLÉS VARDÁ: *Historia del Cusco Colonial II Libro segundo*, Lima: Industrial gráfica S.A., 1983, pp. 636-637.

13. RUBÉN VARGAS UGARTE: *Historia de la Iglesia en el Perú*, Burgos: Aldecoa, 1959, p. 200.

14. Si bien es un tema recurrido en alguna bibliografía del historiador checo, las ideas principales sobre este asunto las desarrolla principalmente en FRANCISCO STASTNY M.: «La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica de la Universidad del Cuzco», *Anthropologica*, 2, 1984, pp. 105-167.

15. Siguiendo la hagiografía antoniana, el centauro es el animal noble que se aparece a san Antonio para indicarle el camino hacia la casa de san Pablo. El cerdo, se uniría a los atributos de san Antonio en época medieval debido a las peregrinaciones de los enfermos de peste y el conocido como «fuego de san Antonio» a la abadía de Saint-Antoine del Viennois, lugar donde se construyeron hospitales y residencias en torno a

san Agustín eremita mientras que en la derecha se refleja a la columna con el orbe. A sus lados se encuentran el cuervo con las flechas de la muerte y la peste, —males a los que se acude al santo—, y la paloma como símbolo de su espíritu pacífico. Bajo estos, se encuentran los dos *hortus conclusus* que aparecerán también en el lienzo de *Santo Tomás*.



Fig. 1. Anónimo cuzqueño, *San Antonio Abad protector de la Universidad del Cuzco*, c. 1695, Museo de Arte de Lima

las cuales se encontraban los cerdos sueltos, que servían de alimento a los infectados. Cfr: ÉMILE MÂLE: *The gothic image. Religious art in France of the Thirteenth Century*, Nueva York: Harper, 1958, p. 290.



Fig. 2. Anónimo cuzqueño, *Santo Tomás de Aquino protector de la Universidad del Cuzco*, c. 1695, Museo de Arte de Lima

Cabe apuntar que estos jardines cerrados no solo pueden aludir al paraíso sino que son símbolo mariano de virginidad como aparece en el *Cantar de los Cantares 4:12 Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus* (Jardín cerrado eres, hermana mía, esposa mía; fuente cerrada, sellado manantial). En este caso, por tanto, esta iconografía de jardín cerrado y florido adquiere aquí la representación académica de la propia universidad regada por la fuente del conocimiento y de la que brotan sus frutos, escenografía que será utilizada un siglo posterior por el rector de San Antonio, José Pérez Armendáriz en el lienzo del *Huerto Universitario* obra de Antonio Valdez y Ugarde.¹⁶

SANTO TOMÁS PROTECTOR UNIVERSITARIO, ¿UNA PINTURA INMACULISTA?

No obstante, el lienzo que debe adquirir una nueva lectura, será el de *Santo Tomás*. Para Stastny, se trata de una imagen con un definido ataque teológico contra la defensa de la Inmaculada Concepción de la cual eran decididos partidarios los opositores de los antonianos, es decir, los jesuitas que principalmente seguían la doctrina teológica del franciscano Duns Scoto, firme defensor de la Inmaculada. La composición es centrada por santo Tomás con el hábito dominico manifestándose con dos grandes alas por su condición de Doctor Angélico en el momento en que va a ser coronado con laureles por dos ángeles que portan además un birrete y la beca roja que lucían los alumnos del Seminario de San Antonio. Una paloma le susurra al oído, signo de la revelación divina de sus escritos, mientras que, con una mano, sostiene la maqueta de una Iglesia que se apoya, a su vez, en un libro alusivo a su sabiduría y en el cual se puede leer el *quot artículos miracula* (cada artículo un milagro) máxima con la que alabó los escritos tomistas el papa Gregorio X. Sobre su pecho en el que suele representarse un sol que ilumina a la tierra, al igual que santo Tomás ilumina con su doctrina, aparece en este caso la forma de la custodia sobre la filacteria con la inscripción *amistus sole*. En la otra mano sostiene su pluma con la que «riega a toda la iglesia» y desde la que parten siete rayos que atacan las siete cabezas de la serpiente infernal que se encuentra en el mar de la herejía. Cerca de estas aguas aparece a un lado el buey con el que santo Tomás es relacionado por la mofa de sus compañeros seminaristas en Nápoles al llamarle «el gran buey tonto» o «el buey mudo»

16. Acerca de este lienzo, además del estudio de Stastny de la nota 14, se debe consultar: EWA KUBIAK: «Colegios Jesuitas en Cusco: San Bernardo y San Francisco Borja. Arte y arquitectura a la luz de los inventarios de 1768», *Arte de América Latina*, 11, 2021, pp. 43-78.

debido a su complexión y timidez, mientras que en el otro lado vemos el unicornio que hunde su cuerno en las aguas heréticas para purificarlas.¹⁷

Sin embargo, los argumentos en la interpretación antiinmaculista por Stastny se presentarían desde dos identificaciones que, cuanto menos, admiten un debate. Por un lado, la luna en la que se sustenta el santo, afirma Stastny adquiere un rostro tosco con la inscripción que aparece en el Eclesiástes 27:12 *Stulitus ut luna mutabitur* (El necio mudará como la luna) (Fig. 3), lema que según el historiador checo estaría muy lejos de representar a la virginidad de María adquiriendo un simbolismo peyorativo e identificándose con el cuarto creciente de Mahoma. La luna siguiendo con Stastny sería en este caso símbolo de la idolatría efímera, convertida en una «parodia velada de la Inmaculada Concepción y en un ataque a los jesuitas».¹⁸

No obstante, esta apreciación no encontraría más base, a mi juicio, que una errónea interpretación. Si atendemos a todo el versículo del Eclesiástes donde aparece la máxima de «El necio mudará como la luna» cabe decir que la frase viene precedida de otra que alude de nuevo a la condición erudita de santo Tomás. Dice así todo el versículo: «El hombre santo persevera en la sabiduría como el sol; mas el necio negará como la luna». Por tanto, la primera frase referida al sol remite en realidad a la tradicional iconografía del santo tomista en referencia con la luz y el conocimiento mientras que la segunda frase viene en relación, como bien afirma Ramón Mujica Pinilla, con la mano que intenta mover la luna y derribar al Doctor Angélico que no es más que la mano que surge del mar de la herejía del apóstata dominico Martín Bucero. Teólogo alemán que mudó su teología hacia el luteranismo y el calvinismo y que llega a sentenciar «Haced caer a Tomás y caerá la Iglesia». De ahí que se explique el lema que aparece sobre la luna y su relación al cambio de religión, lejos de cualquier identificación mahometana o antiinmaculista.¹⁹

La otra interpretación polémica se encuentra en la lectura de las filacterias que acompañan al crucificado y la virgen. Desde la cruz, Cristo habla al santo diciéndole el *Bene scripsisti di me Tohma* (Bien escribiste de mí, Tomás) (Fig. 4). Cuestión que remite al conocido episodio de la vida del santo en el que se narra que un fraile compañero de santo Tomás, estando en el convento dominico de Nápoles, escucha de un crucifijo estas palabras en agradecimiento por la ortodoxia de los textos tomistas.

17. Sobre el apodo en referencia al buey de santo Tomás, cabe recordar la frase de san Alberto Magno, profesor dominico por entonces en Nápoles. Así este, se dirigía a los compañeros: ¡Ustedes lo llaman el buey mudo! Yo les digo que este buey mugirá tan fuerte que su mugido resonará en todo el mundo. Cfr: GILBERT KEITH CHESTERTON: *Santo Tomás de Aquino*, Madrid: Ediciones Rialp, 2016, pp. 34-35.

18. FRANCISCO STASTNY M.: «La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica de la Universidad del Cuzco», *Anthropologica*, 2, 1984, p. 160.

19. RAMÓN MUJICA PINILLA: *El Barroco Peruano I*, Lima: Banco de Crédito, 2002, pp. 285-301.

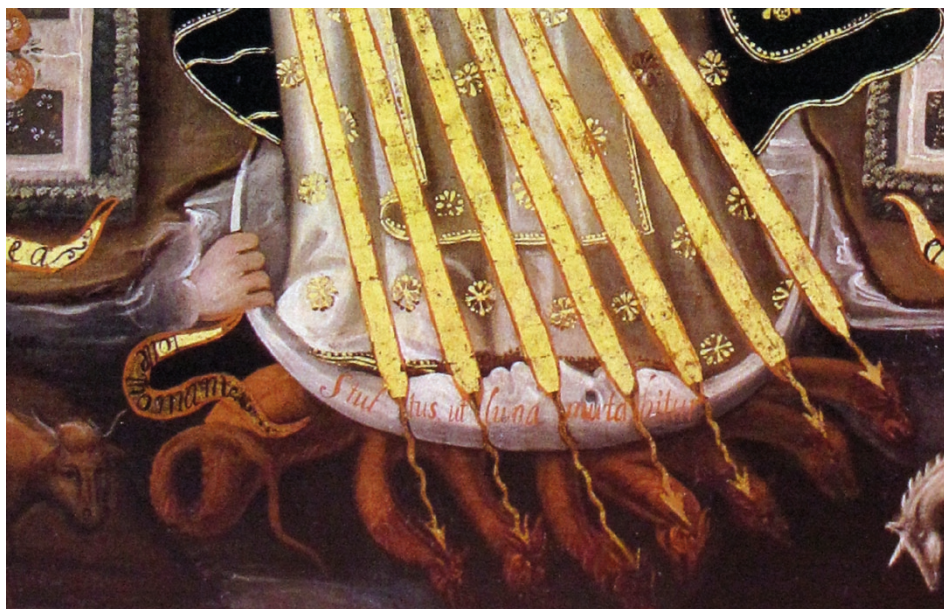


Fig. 3. Anónimo cuzqueño, detalle de *Santo Tomás de Aquino protector de la Universidad del Cuzco*, c. 1695, Museo de Arte de Lima

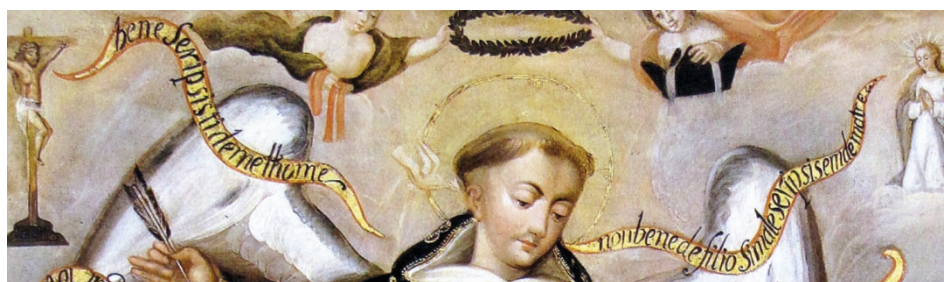


Fig. 4. Anónimo cuzqueño, detalle de *Santo Tomás de Aquino protector de la Universidad del Cuzco*, c. 1695, Museo de Arte de Lima

El fraile Domingo de Caserta escuchó, desde el lugar donde el mencionado doctor se había dirigido a orar con lágrimas, una voz como procedente de la imagen del crucifijo que decía: 'Tomás, has escrito bien sobre mí, ¿qué recompensa quieres?' A lo que este respondió: 'Señor, nada sino a ti.'²⁰

20. CLAIRE LE BRUN-GOUANVIC (ed.): *Ystoria sancti Thome de Aquino de Guillaume de Tocco (1323)*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1996, p. 86. (*Frater Dominicus de Caserta sacristia audiuit de loco ad quem predictus doctor conuersus erat ad orandum cum lacrimis, huiuscemodi uocem de ymagine crucifixi: «Thoma, bene scripsisti de me, quam recipies a me pro tuo labore mercedem?» Qui respondit: «Domine, non nisi te.»*).

La segunda frase que parte de la propia boca del santo hacia la virgen de blanco y celeste como la Inmaculada, dice *non bene de filio si male scripsisem de matre* (no hubiera escrito bien del hijo, si mal escribiera de la Madre) (Fig. 4), cuestión que Stastny desglosa como una clara defensa acerca del origen humano de la virgen y por tanto un argumento antiinmaculista.

CONCLUSIONES

Sin embargo, a esta afirmación también se le pueden hacer algunas consideraciones de peso. Por un lado, si tomamos la literalidad de la frase sin objetar valores «no hubiera escrito bien del hijo, si mal escribiera de la Madre» la frase más bien que un ataque a la virgen Inmaculada parece afirmarla y protegerla ya que al igual que escribe bien del hijo lo hace de la madre.

Por otro lado, a este efecto se debe superar el tópico de la negación de la Inmaculada Concepción por parte de santo Tomás, pudiéndose argumentar incluso su obra como un principio básico para declarar el posterior origen de la virgen «sin mancha». Esto es, entrando en la teología tomista, la diferenciación que hace el Doctor Angélico entre mancha de facto (una mácula completa) y una mancha de débito (es decir, por su condición humana).²¹ Si bien es cierto que el santo alude a la mancha de débito de María, no menos cierto es en la demostración tomista de que esta mancha es eliminada por su propio destino de albergar al hijo, siendo redimida la mácula en algún momento incierto de su animación. O, lo que es lo mismo, que la virgen debió de tener mancha en su idea pero que nunca la albergó y que mucho menos nació con ella, cuestiones clave que los inmaculistas posteriores al Doctor Angélico utilizan como sentencias para afirmar su pureza absoluta. Así, María sería Inmaculada, pero una Inmaculada redimida, como en efecto será definida por Pío IX.²² En otras palabras, que santo Tomás supone que María debió de tener la mácula pero que nunca la tuvo.

Por último y no menos importante, más allá de cuestiones teológicas resulta extraño afirmar que este lienzo fuera concebido *ad hoc* por el vicerrector Traslaviña como un ataque antiinmaculista dentro del complicado ambiente de la guerra entre las universidades dominica y jesuita si tenemos en cuenta que esta misma composición aparece en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Anta (Fig. 5). Una localidad cercana al Cuzco, foco inmaculista cuyo programa iconográfico pictórico está centrado por una imagen de

21. MANUEL CUERVO: «Por qué Santo Tomás no afirmó la Inmaculada», *Salmanticensis*, 1, 1954, pp. 637-640.

22. VENANCIO DIEGO CARRO: *La teología y los teólogos-juristas españoles ante la conquista de América*, Salamanca: Talleres Gráficos Marsiega, 1944, p. 22.

la virgen Inmaculada Tota Pulchra.²³ De la misma forma, la misma imagen alegórica de santo Tomás (Fig. 6) y de san Antonio Abad la encontramos en la Caquiaviri en Bolivia. Del caso boliviano se percibe además que estas pinturas, datadas en las primeras décadas del siglo XVIII, pudieron ser copias de las mandadas por Traslaviña, abriendo la posibilidad de que fueron realizadas en alguno de los talleres del Cuzco.²⁴



Fig. 5. Anónimo cuzqueño, *Santo Tomás de Aquino*, s. XVII-XVIII, Iglesia de Anta, Cuzco, Perú

23. La zona en torno la reducción del pueblo de Anta en el valle del Xaquijahuana se produjo bajo la advocación de la Inmaculada Concepción ya en el siglo XVI. Cfr: ZENOBIO VALENCIA: *Templo Inmaculada Concepción de Anta Informe final de investigación*, Cusco: Instituto Regional de Cultura Cusco, 2007.

24. LUCÍA QUEREZAZU ESCOBARI: «El programa iconográfico de Caquiaviri: un estudio de pintura colonial entre las escuelas de Cusco y el Collao», *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3, 2021, pp. 107-115



Fig. 6. Anónimo cuzqueño, *Alegoría de Santo Tomás de Aquino*, c. 1700-1720, Iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia²⁵

Por tanto la idea compositiva no debió estar dentro de alguna singular reivindicación teológica antiinmaculista sino que más bien se debe relacionar estas pinturas con alguna estampa de Juan de Courbes como la que aparece en la portada del libro *Curso de teología Aeterna Sapientiae*²⁶ que explicaba la primera parte de la Summa de Teología, obra de fray Juan de Santo Tomás impresa en Alcalá de Henares en 1635 (Fig. 7).²⁷

25. Fotografía de Pedro Jerezazu publicada en: LUCÍA QUEREZAZU ESCOBARI: «El programa iconográfico de Caquiaviri: un estudio de pintura colonial entre las escuelas de Cusco y el Collao», *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3, 2021.

26. JUAN DE SANTO TOMÁS: *Curso de teología Aeterna Sapientiae*, Alcalá de Henares: Antonio Vázquez, 1635.

27. Cabe apuntar que esta obra fue llevada a América por el dominico Cristóbal Torres, obispo de Santa Fé que compró un ejemplar para llevarla al Colegio Mayor de Santa Fé de Bogotá. Cfr.: ALBERTO



Fig. 7. Juan de Courbes, portada de JUAN DE SANTO TOMÁS: *Curso de teología Aeterna Sapientiae...*, Alcalá de Henares: Antonio Vázquez, 1635

ARIZA: Fr. Cristóbal de Torres, O. P. Arzobispo de Santafé de Bogotá, Fundador del Colegio Mayor del Rosario. 1573-1654, Bogotá: Kelly, 1974.

Además, es preciso reseñar, la posible relación del lienzo de santo Tomás cuzqueño con una stampa de Marcos Orozco recogida en los *Comentarios de Fray Pedro de Godoy a la Segunda Parte de la Summa Theologica de Santo Tomás*,²⁸ impreso en Burgo de Osma en 1672 (Fig. 8). Cuestión, esta última, que se apunta en este trabajo como una conclusión, considerando de nuevo que la composición del lienzo y su significado no es la de un ataque velado ante los jesuitas por parte de Traslaviña sino la de simplemente mostrar una iconografía de los Santos Patrones de su inaugurada universidad en base algunas estampas que llegaron al Cuzco en el último tercio del siglo XVII.



Fig. 8. Marcos Orozco, stampa en PEDRO DE GODOY: *Comentarios a la Segunda Parte de la Summa Theologica de Santo Tomás*, Burgo de Osma: Talleres del Episcopado, 1672

28. PEDRO DE GODOY: *Comentarios a la Segunda Parte de la Summa Theologica de Santo Tomás*, Burgo de Osma: Talleres del Episcopado, 1672.

BIBLIOGRAFÍA

- Anales del Cuzco 1650 a 1750*, Lima: Imprenta de El Estado, 1901.
- ANGLES VARDÁ, VÍCTOR: *Historia del Cusco Colonial II Libro segundo*, Lima: Industrial gráfica S.A., 1983.
- ARIZA, ALBERTO: *Fr. Cristóbal de Torres, O. P. Arzobispo de Santafé de Bogotá, Fundador del Colegio Mayor del Rosario. 1573-1654*, Bogotá: Kelly, 1974.
- CHESTERTON, GILBERT KEITH: *Santo Tomás de Aquino*, Madrid: Ediciones Rialp, 2016.
- CUERVO, MANUEL: «Por qué Santo Tomás no afirmó la Inmaculada», *Salmanticensis*, 1, 1954.
- DIEGO CARRO, VENANCIO: *La teología y los teólogos-juristas españoles ante la conquista de América*, Salamanca: Talleres Gráficos Marsiega, 1944.
- GODOY, PEDRO DE: *Comentarios a la Segunda Parte de la Summa Theologica de Santo Tomás*, Burgo de Osma: Talleres del Episcopado, 1672.
- GUIBOVICH PÉREZ, PEDRO: «Como güelfos y gibelinos. Los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco durante el siglo XVII», *Revista de Indias*, 236, 2006.
- KUBIAK, EWA: «Colegios Jesuitas en Cusco: San Bernardo y San Francisco Borja. Arte y arquitectura a la luz de los inventarios de 1768», *Arte de América Latina*, 11, 2021.
- LE BRUN-GOUANVIC, CLAIRE (ed.): *Ystoria sancti Thome de Aquino de Guillaume de Tocco (1323)*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1996.
- MÂLE, ÉMILE: *The gothic image. Religious art in France of the Thirtem Century*, Nueva York: Harper, 1958.
- MESA JOSÉ DE Y GISBERT TERESA: *Historia de la pintura cuzqueña I-II*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- MUJICA PINILLA, RAMÓN: *El Barroco Peruano I*, Lima: Banco de Crédito, 2002.
- QUEREZASU ESCOBARI, LUCÍA: «El programa iconográfico de Caquiaviri: un estudio de pintura colonial entre las escuelas de Cusco y el Collao», *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3, 2021.
- SANTO TOMÁS, JUAN DE: *Curso de teología Aeterna Sapientiae*, Alcalá de Henares: Antonio Vázquez, 1635.
- STASTNY M., FRANCISCO: «La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica de la Universidad del Cuzco», *Anthropologica*, 2, 1984.
- STASTNY M., FRANCISCO: «Jardín Universitario y Stella Maris. Invenciones iconográficas en el Cuzco», *Historia y cultura*, 15, 1982.

- VALENCIA, ZENOBIO: *Templo Inmaculada Concepción de Anta Informe final de investigación*, Cusco: Instituto Regional de Cultura Cusco, 2007.
- VARGAS UGARTE, RUBÉN: *Historia de la Iglesia en el Perú*, Burgos: Aldecoa, 1959.
- VARGAS UGARTE, RUBÉN: *Historia del Colegio y Universidad del Cuzco*, Lima: Talleres de la Compañía de Impr. y Publ., Enrique Bustamante y Ballivián, 1948.
- VILLANUEVA URTEAGA, HORACIO: *Fundación de la Universidad Nacional de San Antonio Abad*, Cuzco: Editora Universitaria de la Universidad Nacional de San Antonio Abad, 1987.
- VILLANUEVA URTEAGA, HORACIO: *Nuevos datos sobre la vida y obra del obispo Mollinedo*, Cuzco: Editorial Rozas H. G., 1959.

EL DISEÑO DEL ORDEN DELHI DE EDWIN
LUTYENS: UNA PROPUESTA ORIENTALISTA
DESDE LA TRADICIÓN CLÁSICA PARA
UN MODELO DE CAPITEL IMPERIAL (1914-1944)

*THE DESIGN OF EDWIN LUTYENS' DELHI
ORDER: AN ORIENTALIST PROPOSAL
FROM THE CLASSICAL TRADITION FOR
A MODEL OF IMPERIAL CAPITAL (1914-1944)*

SERGIO ROMÁN ALISTE
Universidad Rey Juan Carlos
<https://orcid.org/0000-0003-1225-0122>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 81-113
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8000>
Recibido: 02/04/2024 Evaluado: 24/10/2024 Aprobado: 03/02/2025



RESUMEN: Este texto aborda el estudio de un nuevo modelo de orden arquitectónico, el orden Delhi, en el contexto de construcción de una nueva capital británica en India. El estudio se centra en la revisión de las interpretaciones previamente establecidas, el análisis de las fuentes y la reconstrucción 3D de los diseños de Edwin Lutyens. En el desarrollo de este trabajo se sientan las bases de nuevas interpretaciones del origen de los elementos formales del capitel y las razones de su simbolismo. Finalmente se establecen las pautas interpretativas de su uso como símbolo imperial, para entender las contradicciones de su simultáneo éxito y fracaso como forma de representación del poder.

Palabras clave: Orden Delhi, Edwin Lutyens, colonialismo, orientalismo, gramática clásica

ABSTRACT: This paper examines a new model of architectural order, the Delhi Order, within the context of constructing a new British capital in India. The study focuses on reassessing prior interpretations, analyzing sources, and reconstructing Edwin Lutyens' designs in 3D. This research lays the groundwork for new perspectives on the origins of the capital's formal elements and the rationale behind its symbolism. Finally, it outlines the interpretative framework for its use as an imperial symbol, shedding light on the contradictions inherent in its simultaneous success and failure as a representation of power.

Keywords: Delhi order, Edwin Lutyens, colonialism, orientalism, classical grammar.

1. INTRODUCCIÓN

En los puntos de intersección jerárquica de civilizaciones, como bien puede representar la superestructura política del Raj británico sobre el crisol cultural de India durante el periodo colonial, el diseño arquitectónico actúa a menudo como un narrador silencioso de historias entrelazadas de poder, estética y simbolismo. En este sentido, el presente estudio examina cómo la expresión ornamental y estética en la arquitectura de Nueva Delhi se inscribe en una lógica de consolidación imperial, donde el diseño ennoblece desde un gesto que comunica, legitima y refuerza la agenda ideológica británica en India. Particularmente, el trabajo se centra en el análisis del modelo de capitel propuesto por Edwin Lutyens (1869-1944), el denominado orden Delhi, el cual condensa los principales problemas de estudio que afectan al conjunto arquitectónico y urbanístico de la capital imperial. Este capitel, concebido como una reinterpretación de la tradición clásica adaptada a un contexto colonial, se convierte en un elemento clave para comprender las tensiones simbólicas y formales que caracterizaron la empresa arquitectónica del Raj en el periodo de entreguerras. Comprender la formulación de este lenguaje arquitectónico requiere situarlo en el marco de la construcción de Nueva Delhi, un proyecto que desde su concepción en 1911 sintetizó aspiraciones políticas, estéticas y coloniales.

La capital imperial de Nueva Delhi, planificada de nueva planta desde 1911 al sur de la ciudad mogola de Shahjahanabad (Purani Dilli o Viejo Delhi), condensa un programa ideológico profundamente imbricado con la forma artística y la megalomanía historicista. El origen de esta nueva ciudad —en realidad distrito gubernamental con estatus de urbe— está íntimamente relacionado con un gran evento político y simbólico de la autoridad imperial

del rey británico sobre los diferentes rangos monárquicos y principescos que gobernaban la mayor parte del territorio indio en simbiosis con la administración colonial (Fig. 1). Ese acontecimiento tan señalado, llamado Delhi Durbar, tuvo lugar en diciembre de 1911 a pocos kilómetros al norte del emblemático Fuerte Rojo mogol de Shahjahanabad y constituyó la coronación formal de Jorge V y de la reina María de Teck como emperadores de India.¹ En ese mismo Durbar se anunció el traslado de la capital de la India británica a Delhi desde la periférica Calcuta, que había ostentado esa jerarquía desde los inicios del Raj en 1858 y contaba ya antes con el peso dominante con respecto a las presidencias de Bombay y Madrás. La nueva ciudad sería la representación misma de los valores ideológicos imperiales en su formulación en pleno siglo xx, y de ese mismo punto surgió un gran debate acerca del estilo arquitectónico aconsejable para tal empresa.² La defensa del indigenismo estilístico era enormemente intensa incluso entre las filas británicas,³ con matices fuertemente arraigados en el mismo pensamiento Arts & Crafts, observando en el proyecto urbanístico y arquitectónico de Nueva Delhi una oportunidad para la renacida expresión artesanal india.⁴

El arquitecto elegido para llevar a cabo el proyecto, Edwin Lutyens, procedía del marco formativo del movimiento Arts & Crafts y fue el encargado de la planificación general urbana, así como del principal edificio del conjunto, la Casa del Virrey. Aunque se ha destacado que el desarrollo proyectual de Nueva Delhi fue una verdadera traición a su formación y la herencia de William Morris,⁵ y que su admiración de madurez por el clasicismo palladiano aparentaba ser incompatible con cualquier incorporación ornamental

1. El origen del Delhi Durbar («Corte de Delhi») está en la sustitución del poder de la Compañía de las Indias Orientales por el gobierno directo del monarca británico tras el Motín de 1857. La coronación formal de la reina Victoria como emperatriz de India tuvo lugar en 1877, si bien, como también ocurrió en el Durbar de 1903 cuando se coronó a Eduardo VII y la reina Alejandra, la reunión y actos de vasallaje fueron protagonizados por los respectivos virreyes de India en delegación, Lord Lytton en el Durbar de 1877 y Lord Curzon en el de 1903. Con esta configuración de modelo imperial, la cúspide piramidal del Raj era ocupada desde Londres por el Emperador, abarcando un vasallaje feudal de la totalidad de *maharajas*, *nawabs* y resto de jerarquías gobernantes en India: BERNARD S. COHN: «Representación de la autoridad en la India victoriana», en ERIC HOBBSBAWM Y TERENCE RANGER (eds.): *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica, 2002, pp. 187-188.

2. En dichos debates, abiertamente liderados por el virrey Lord Hardinge, quedó patente que se desaconsejaba el uso del estilo «Indo-Sarraceno» que había venido siendo usado en el siglo xix como un historicismo interesado por parte del colonizador británico, pero también era considerado inapropiado el lenguaje de la arquitectura clásica expresado en toda su pureza. THOMAS R. METCALF: *An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj*, Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1989, p. 219.

3. El principal defensor de esa posición era el historiador y gestor cultural Ernest B. Havell. SALONI MATHUR: *India by Design. Colonial History and Cultural Display*, Berkeley: University of California Press, 2007, pp. 46-49.

4. PARTHA MITTER: *The Triumph of Modernism*, London: Reaktion Books, 2007, p. 177.

5. KENNETH FRAMPTON: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 50.

vernacula,⁶ lo cierto es que Edwin Lutyens hizo evolucionar su diseño hacia un encuentro híbrido entre la monumentalidad, gramática y proporciones clásicas, y las citas explícitas a la tradición de la arquitectura india. Jane Ridley argumenta que es precisamente ese contexto de formación de Lutyens el que, a pesar de sus disconformidades estéticas, le aportó herramientas para «incorporar lo vernáculo, saber cómo analizarlo y recrearlo, logrando una paradójica síntesis entre la textura nativa y las formas y geometría del clasicismo».⁷

El dominio británico sobre India se cimentaba en su control marítimo hasta avanzado el siglo xx. La elección de Delhi como nueva capital, propuesta en el Durbar de 1911, no hubiera sido posible sin el desarrollo del ferrocarril, pero venía esencialmente marcada por el tradicional papel estratégico de esta ciudad desde la época de los sultanatos (cinco dinastías entre 1206 y 1526) y la fuerza simbólica de su capitalidad durante el Imperio mogol, desde la fundación de Shahjahanabad en 1638.⁸ Contando con el antecedente de los Delhi Durbars de 1877, 1903 y el último de 1911, era evidente la intención de sobrescritura del imaginario imperial mogol y de su espacio emblemático por parte del Imperio británico, mediante el uso de elementos artística y protocolariamente asociados a sus antecesores islámicos. Los Durbars tenían como objetivo moldear la percepción pública y adaptar el ceremonial a una nueva forma de dominio, pero también revelaban las limitaciones del poder imperial y su dependencia de la aceptación simbólica y cultural.⁹ Estos grandes acontecimientos fueron el antecedente efímero más directo de las posteriores estructuras arquitectónicas y grandes avenidas de Nueva Delhi, pero del mismo modo que los Durbars han sido considerados «diabólicas cortinas de humo», en las que el ritual manipulativamente orquestado fue retado y derrotado por los requerimientos socioculturales,¹⁰ también lo fue el desarrollo arquitectónico de la nueva ciudad. El que posteriormente ejercería el cargo de primer ministro de la India recién independizada, Jawaharlal Nehru, anotó en su magno volumen *The Discovery of*

6. MITTER: *The Triumph of Modernism*, p.178.

7. El original en inglés. JANE RIDLEY: «Edwin Lutyens, New Delhi, and the architecture of imperialism», *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 26: 2, 1998, p. 80.

8. Las razones para la fundación por parte del tercero de los *grandes mogoles*, Shahjahan, eran múltiples: adquirir notoriedad con respecto a sus predecesores, cuyo protagonismo había quedado impreso en ciudades como Agra o Fatehpur Sikri, pero también político-simbólicas —dado el papel de Delhi como centro tradicionalmente islámico en el norte de India—, y religiosas, debido a la concentración de tumbas y mausoleos de hombres santos y grandes personalidades objeto de peregrinación. En palabras de Stephen Blake: «in choosing the Delhi area as the site for their new city, the Mughals worked with a complex of ideas about religious and political centrality». STEPHEN A. BLAKE: «Cityscape of an Imperial Capital. Shahjahanabad in 1739», en R. E. FRYKENBERG (ed.): *Delhi through the Ages. Selected Essays in Urban History, Culture and Society*, Delhi: Oxford University Press, 1993, p. 68.

9. ALAN TREVITHICK: «Some Structural and Sequential Aspects of the British Imperial Assemblages at Delhi: 1877-1911», *Modern Asian Studies*, 24:3, 1990, pp. 573-575.

10. *Ibidem*, p. 562.

India (1946) el modo en que estas ceremonias, desfiles y rituales imperiales confluyeron en un verdadero templo, la Casa del Virrey de Nueva Delhi, diseñado para impresionar a una población acostumbrada a valorar y respetar los ceremoniales. Pero, concluía Nehru, en poco tiempo surgieron valores nuevos y este elaborado espectáculo fue objeto de escarnio y mofa.¹¹ No obstante, este encomiable esfuerzo de integración de ideología y diseño es enormemente rico como fuente de comprensión de un breve espacio de décadas que condensa contradictoriamente la expresión del apogeo y boato imperial más desmesurado, y la casi simultánea precipitación de una decadencia y expulsión política de India en 1947-48. Particularmente es interesante el hecho de que las estructuras arquitectónicas hayan sido mantenidas y respondan a las nuevas funciones políticas y constitucionales de la India independiente, pues los diseños y simbolismos asociados al ornamento no han resultado especialmente problemáticos, salvo emblemas, escudos y efigies, para la nueva nación nacida de la Constitución de 1951.¹²

En este marco, resulta pertinente profundizar en el modo en que Lutyens formuló un lenguaje arquitectónico que, a través del denominado *Delhi order*, materializó las contradicciones entre la tradición clásica y la agenda imperial británica. Esta investigación se ocupa de examinar su génesis, su papel dentro del proyecto de la Casa del Virrey —hoy sede de la Presidencia de la República o Rāṣṭrapati Bhavan— y su evolución en otros proyectos tanto dentro como fuera de la India colonial. Asimismo, se estudian sus fuentes de inspiración, sus conexiones con la historiografía arquitectónica colonial y su función simbólica en la narrativa imperial británica.

A continuación, se realiza un repaso exhaustivo de las fuentes vernáculas de los elementos incorporados al diseño del orden Delhi, y el vínculo ideológico que se les ha atribuido o que es posible deducir. La historiografía colonial de la arquitectura india, marcada por los esfuerzos pioneros de historiadores del arte y arqueólogos británicos, proporcionó un corpus teórico e ilustrativo que probablemente informó y enriqueció la visión de Lutyens.¹³ Este artículo examina estas influencias, desentrañando cómo la erudición de su tiempo pudo haberse reflejado en sus diseños. Se profundiza igualmente en la integración de todas estas características en un sistema de órde-

11. JAWAHARLAL NEHRU: *The Discovery of India*, New Delhi: Penguin Books, 2004, p. 499.

12. Mohandas K. Gandhi era partidario de convertir el palacio en espacio de sanación (hospital), si bien la estructura mantuvo sus funciones como residencia del presidente de la República desde 1951. Se sustituyeron los elementos más problemáticos de la presencia británica previa, pero el diseño generalizado de las estructuras e interiores no se modificó en términos generales. De hecho, como se analizará más adelante, la India independiente tomó algunos de sus elementos simbólicos de las mismas fuentes que habían explorado ya los británicos, en particular la antigüedad budista. NAMAN P. AHUJA: «Designing a Public Inner World», en PARTHA MITTER Y NAMAN P. AHUJA (eds.): *The Arts and Interiors of Rashtrapati Bhavan. Lutyens and Beyond*, New Delhi: Publications Division of the Government of India, 2016, pp. 83-84.

13. RIDLEY: «Edwin Lutyens, New Delhi, and the architecture of imperialism», p. 80.

nes ligado a la tradición clásica desde la óptica palladiana, haciendo uso de herramientas de modelado, fotogrametría y reconstrucción 3D para cotejar diferentes diseños y variantes del orden Delhi en los proyectos de Lutyens, clarificando posibles intenciones del arquitecto de crear una verdadera mecánica combinatoria a partir de jerarquías de diseño y nivel de ornamentación. En esencia, el orden Delhi condensa los principios que estructuran la arquitectura de Nueva Delhi y sus implicaciones simbólicas y políticas. Su análisis permite desentrañar las estrategias de representación del poder en la arquitectura imperial británica y sus ecos en la historiografía del diseño.

2. SOBRE ETIMOLOGÍAS, BASES TRATADÍSTICAS Y EL PAPEL DEL PRIMITIVISMO

Las palabras «capital» y «capitel» son prácticamente idénticas en castellano y plenamente homónimas en lengua inglesa (*capital*). En ambos idiomas sendos términos proceden de la misma raíz latina *caput-capitis*, cabeza, si bien derivan de dos vertientes de significado. En el primero de los casos, la ciudad, cabeza de una entidad político-administrativa, procede del latino *capitālis*, mientras que la parte superior de una columna o pilastra deriva del diminutivo *capitellum*, pequeña cabeza. Esta homonimia en lengua inglesa es coherente en varios sentidos con el diseño del orden Delhi, diminuto elemento consonante con ciertas formas que afectaron al diseño global del urbanismo de Nueva Delhi, y que recorren simbólica e ideológicamente el conjunto desde las dimensiones «micro» —el capitel como unidad, módulo y cabeza de los elementos sustentantes de la arquitectura—, y «macro»: el planteamiento de avenidas, intersecciones, y resonancias formales en los edificios que conforman el conjunto de este distrito-ciudad de nueva planta.

El simbolismo de la nueva capital, New Delhi, como centro del Raj británico, se proyectaba especialmente en un eje principal, el denominado Rājpath, una vía de 3 km que conectaba en la Casa del Virrey con el dosel pétreo (*chhatrī*) en honor a Jorge V y debía ser el escenario de los principales desfiles y conmemoraciones oficiales (Fig. 1, A y B). Ambos elementos extremos de la avenida, el pórtico del palacio y el *chhatrī* con la efigie del monarca, contaban con columnas de orden Delhi, manifestando la relevancia de este nuevo diseño de capitel.¹⁴ La presencia del mencionado capitel en los dos extremos del eje ceremonial de la nueva capital inciden en ese simbolismo relacionado con el concepto de «cabeza», tanto por su posición preeminente como por su signi-

14. Hoy se mantiene el *chhatrī* sobre pedestal y cuatro columnas, pero la estatua de Jorge V fue retirada tras la independencia de India. Desde el año 2022, el hueco ha sido ocupado por uno de los padres del movimiento independentista en los años 30 y 40, Subhas Chandra Bose.

ficación en términos de orden y jerarquía. Como se apreciará en posteriores apartados, se puede entender el orden Delhi como una propuesta sustitutoria de los órdenes clásicos tradicionales —al menos con respecto a dos de ellos, el toscano y el corintio—, actuando en una escala de importancia dentro del edificio en función de sus atributos ornamentales y sus proporciones. Pero, además de ello, el orden Delhi se mostraba en la Casa del Virrey en una categoría de superioridad con respecto a los órdenes de la tradición clásica, que son la base de los dos edificios institucionales que acompañaban a la residencia virreinal en el entorno de la colina de Raisina pero con un rango político-simbólico jerárquicamente inferior: los Secretariados y la Cámara del Consejo, ambos diseñados por el colaborador de Lutyens, Herbert Baker (Fig. 1, C y D).¹⁵ En el caso de los Secretariados, el orden utilizado de manera generalizada es el corintio, mientras que en el edificio del Consejo se utilizó, al menos para el anillo exterior, una variante monumental del orden toscano.

La arquitectura y el urbanismo a menudo emplean metáforas para expresar ideas o valores de gran concreción contextual, y para esclarecer los relativos a Nueva Delhi es necesario profundizar en la base regulada de la tradición académica, en aras de una mayor clarificación de las aportaciones vernáculas e innovaciones introducidas, tanto formal como simbólicamente, en este caso particular. La tratadística de la Edad Moderna buscó aportar sentido, proporción y rigor a los órdenes clásicos —los cinco habitualmente codificados desde Sebastiano Serlio—, y en todos los tratados se solía reservar un apartado contextual acerca del origen, prescripciones, significado y virtudes de cada uno de ellos. En lo relativo a los cinco órdenes clásicos de base itálica, la tradición ilustrada había sistematizado desde inicios de la segunda mitad del siglo XVIII todo ese acervo teórico, contrastándolo incluso con nuevas lecturas de Vitruvio fruto de las primeras empresas arqueológicas en la zona napolitana y de los nuevos intereses en los albores del naturalismo romántico. En el caso británico, uno de los textos más enciclopédicos, y el último gran eslabón de la tradición descrita, es el tratado de William Chambers, *A Treatise on Civil Architecture* (1759), que recopila muchas de las virtudes y características asociadas a los órdenes, y en particular al corintio, que sitúa en quinto lugar por encima del compuesto, y por tanto en la cúspide jerárquica del sistema. Junto a sus valores tradicionalmente considerados, como arquetipo de belleza y abundancia, Chambers se refiere al corintio como columna «lascivamente engalanada», «refinada en extremo»,

15. Los Secretariados, Norte y Sur, sede del gobierno del Raj, son hoy la sede de diferentes ministerios de la República de India. Por su parte, la Cámara del Consejo, sede del Consejo Legislativo Imperial, ejerció desde la Independencia de 1947 el papel de Parlamento de India (sede de la Lok Sabhā, cámara baja, y de la Rājya Sabhā, cámara alta). Desde 2023 este edificio ha cedido sus funciones a una nueva sede, construida a escasos metros, siendo rebautizada como Old Parliament House o Samvidhān Sadan (Casa de la Constitución).

o marcada por la riqueza y diversidad de sus ornamentos,¹⁶ y recomienda su uso en edificios donde se requiere especial efecto de júbilo, elegancia o magnificencia, como palacios, galerías o iglesias de especial significación.¹⁷ En el capítulo de su tratado referido al origen y evolución del arte de la construcción expresa, en la línea de otros teóricos previos, el origen lignario y vegetal de las formas arquitectónicas, y particularmente ilustra su argumentación con varias imágenes de la cabaña primitiva y un detalle del cesto rodeado de acantos¹⁸ que supuestamente inspiró el primer capitel corintio siguiendo el relato de Vitruvio¹⁹ y cuya imagen toma directamente de la traducción y edición de Claude Perrault de 1673 (Fig. 2).²⁰

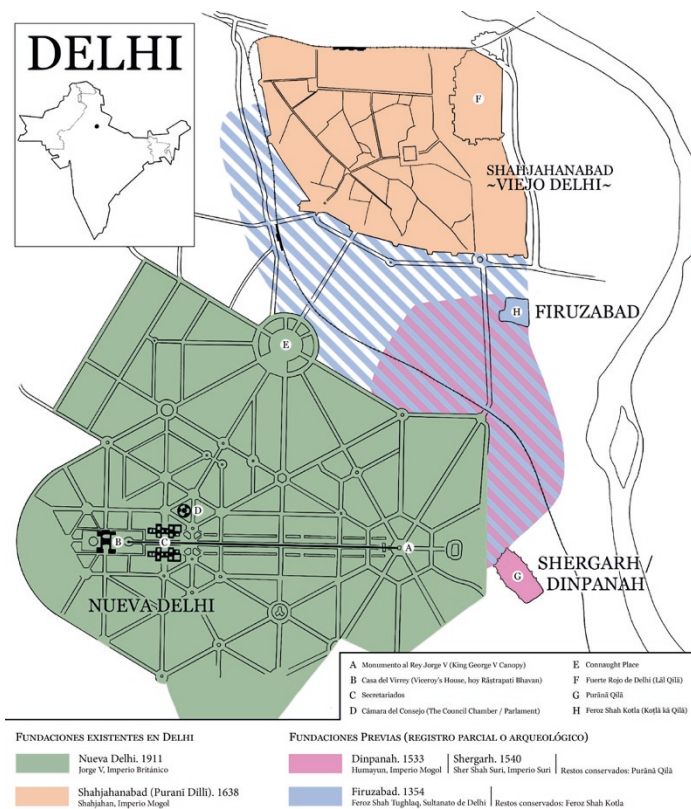


Figura 1. Plano de Nueva Delhi en relación con las fundaciones previas. Elaboración propia

16. WILLIAM CHAMBERS: *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, New York: B. Blom, 1968, p. 35.

17. *Ibidem*, p. 63.

18. *Ibidem*, pp. 15-27.

19. MARCO LUCIO VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia, 2000, pp. 88-89.

20. CLAUDE PERRAULT (tr. y ed.): *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, París: J. B. Coignard, 1684, p. 107.

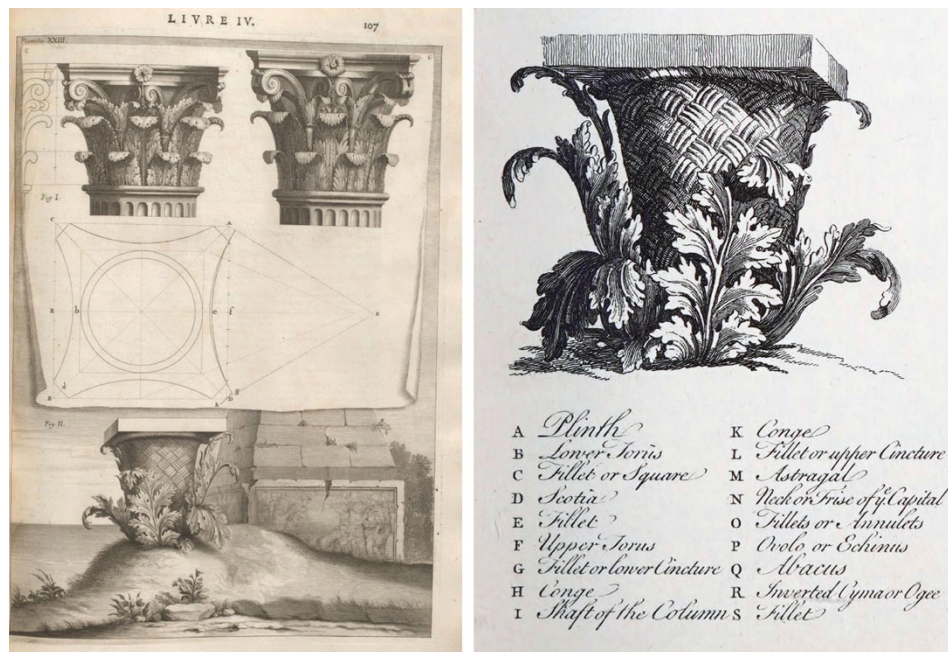


Figura 2. Ilustraciones del origen supuesto del orden corintio. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, 1684 (izq.). William Chambers, *A Treatise on Civil Architecture*, 1759 (der.)

Este vínculo entre la arquitectura y la naturaleza tiene un desarrollo clave en la teoría de Marc-Antoine Laugier, quien en su *Essai sur l'Architecture* (1753) expuso la idea de la cabaña primitiva como origen y modelo universal de la construcción arquitectónica. Laugier argumenta que los principios esenciales de la arquitectura derivan de la imitación de la estructura elemental de la cabaña rústica: columnas que evocan troncos de árboles, vigas que actúan como ramas y un techo que recuerda la cubierta natural de follaje. A partir de este esquema primitivo, el desarrollo de los órdenes clásicos habría consistido en una sofisticación progresiva de estos elementos estructurales básicos, un proceso en el que el capitel corintio, con su ornamento vegetal, es un claro ejemplo de esa evolución estilizada.²¹ Esta idea de Laugier refuerza la noción de que los órdenes arquitectónicos, lejos de ser meras convenciones formales, se asientan en principios estructurales fundamentales que buscan expresar, a través del ornamento, su relación con la naturaleza y su legitimación en la tradición constructiva.

El orden corintio fue, desde finales del siglo XVI y durante el XVII, el motivo de inspiración e intento de superación para la creación de nuevas

21. MARC-ANTOINE LAUGIER: *Ensayo sobre la arquitectura*, Tres Cantos: Akal, 1999, pp. 45-46.

modalidades de órdenes de connotaciones identitarias, particularmente en los casos francés y español, aunque tal tarea nunca se desprendió de la idea de «variante» corintia.²² La inspiración en ese primitivismo vegetal parece ser crucial en varios casos ya pertenecientes cronológicamente a la Edad Contemporánea, como el caso de planificación arquitectónica del Capitolio de Washington por parte de Benjamin Henry Latrobe, que despertó intereses de representación metafórica de ciertos elementos identitarios para la nueva nación americana.²³ Siguiendo la tradición teórica ilustrada, que legitimaba la autonomía constructiva de la arquitectura a partir de su vínculo con la naturaleza, el clasicismo adoptado en el Capitolio de Washington se permitió reinterpretaciones simbólicas y adaptaciones formales.²⁴ En este marco, los órdenes diseñados por Latrobe, inspirados en especies vegetales autóctonas como el maíz y el tabaco, representan una apropiación nacional del lenguaje clásico, redefiniendo su significado dentro de la identidad estadounidense. En torno al Capitolio de los Estados Unidos de América, edificio de calado simbólico equiparable acaso al de la residencia del Virrey de Nueva Delhi, se diseñaron varios tipos de órdenes vegetales de obvia inspiración corintia, pero exitosamente alejados de su perenne influencia. En el Capitolio —edificio igualmente marcado por la etimología del *caput* latino— Latrobe diseñó al menos dos modelos de capitel de base vegetal como representación física del país y de sus aspiraciones pioneras (ca. 1816), el primero a partir de la planta y fruto del maíz y el segundo a partir de la hoja y flor del tabaco (Fig. 3).²⁵ Estos ejemplos reflejan la conciencia y el deseo de establecer su propia identidad cultural y arquitectónica, y lo muestran en el edificio «capital» y decano de la nación, reflejando voluntad de explorar una personalidad arquitectónica propia dentro del clasicismo.

22. JOSEPH RYKWERT: *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999, pp. 96-99.

23. El tratado de William Chambers fue especialmente influyente en estos primeros pasos de la arquitectura americana, mostrando una compilación de las pautas establecidas en la teoría europea de la Edad Moderna. TALBOT F. HAMLIN: «The birth of American Architecture», *Parnassus*, 10:6, 1938, p. 9.

24. MARI HVATTUM: «Origins redefined. A tale of pigs and primitive huts», en JO ODGERS, FLORA SAMUEL Y ADAM SHARR (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*, London/New York: Routledge, 2006, p. 34.

25. GLENN BROWN: *History of the United States Capitol, Vol. I: The Old Capitol —1792-1850*, Washington: Government Printing Office, 1900, pp. 68 y 84. El sucesor de Latrobe, Thomas Ustick Walter, también continuó esta tendencia con un nuevo diseño de capitel de hojas de tabaco para la nueva ala del Senado (ca. 1854), más deudora en este caso hacia el referente corintio: ARTHUR S. MARKS: «The attic order in decline», *Transactions of the American Philosophical Society*, 103:5, 2013, pp.123-125.

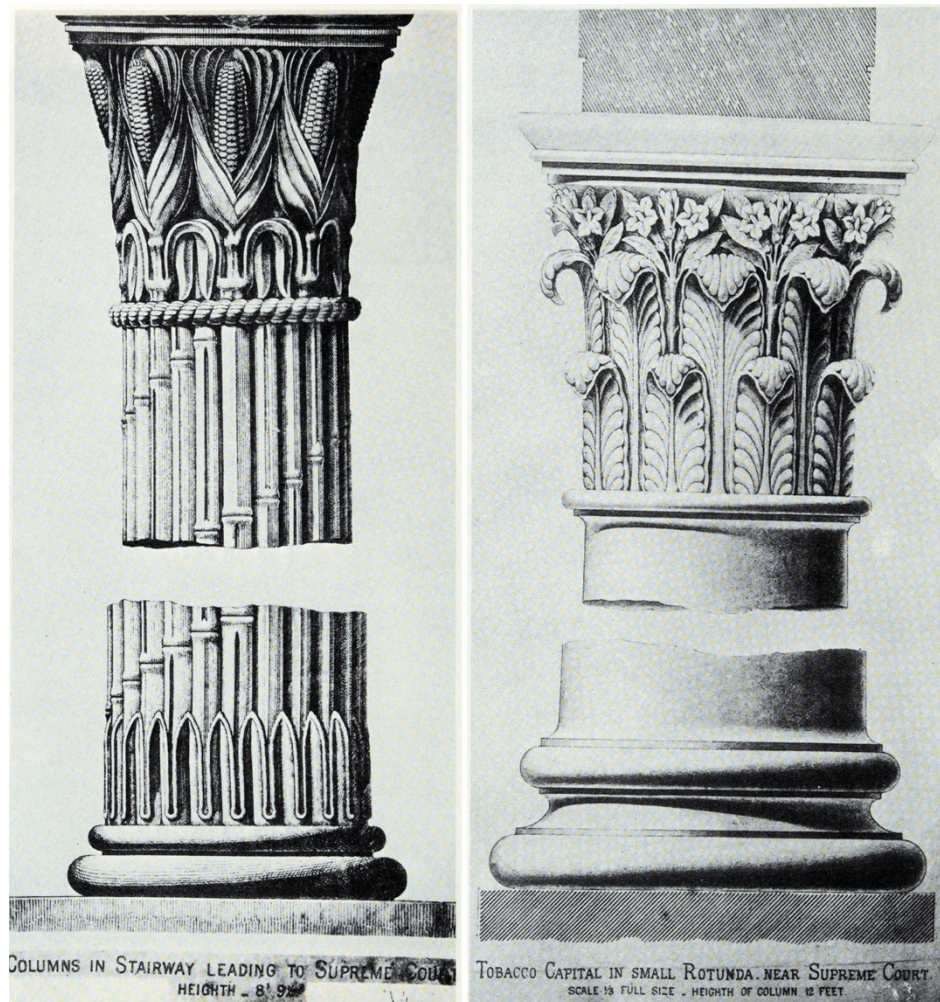


Figura 3. Diseños de órdenes nacionalistas para el Capitolio de Washington, por Benjamin Henry Latrobe. Reproducido en Glenn Brown, *History of the United States Capitol*, 1900

El caso de Nueva Delhi y la Casa del Virrey aporta matices sustancialmente diferentes, aunque también posibles consonancias. El diseño de la capital y edificios institucionales del Raj remitía directamente a una expresión de poder unitario de origen foráneo y no plenamente asentado sobre una enorme diversidad y complejidad cultural como la del subcontinente indio. Así como un capitel puede representar ideales estéticos o culturales de una civilización, o también definir matices nuevos no necesariamente preexistentes, del mismo modo una capital puede ser diseñada o percibida como una representación física de un propósito o

concepto naturalmente dado en dicha cultura, o que puede ser artificialmente aplicado sobre ella.²⁶ Los primeros esfuerzos de los historiadores del arte y arqueólogos británicos y en menor medida franceses, arrojaron luz sobre la periodización de los estilos indios, aunque se les negara simultáneamente la condición académica de (bellas) artes. El estudio de las formas plásticas de la antigüedad budista devino aplicación de lecturas sobre el primitivismo arquitectónico en boga en Europa desde el siglo XVIII, y en este punto puede anotarse una de las claves del diseño del orden Delhi. En general, de prácticamente todos aquellos elementos arquitectónicos planteados por Lutyens en Nueva Delhi que no derivan de la codificación de diseño propiamente clásico: el lenguaje de la madera, y la inspiración vegetal a través de los recursos lignarios, parecen funcionar como los verdaderos vectores de la ornamentación vernácula.²⁷ Dado que la deducción de las formas de la madera, especialmente las relativas a la antigüedad budista de los siglos III a. C. a V d. C., es siempre aventurada, las interpretaciones e ilustraciones de los textos teóricos sobre «arqueología y antigüedades» indias son una fuente crucial, habida cuenta de las connotaciones primitivas que los tratados de arquitectura ilustrados conferían a la labor de diseño de un nuevo orden arquitectónico, siempre vinculados a ese origen lignario, vegetal o natural. De acuerdo con ello se desglosan a continuación las pautas de diseño y orígenes probables de los principales elementos constitutivos del orden Delhi.

3. EL DISEÑO DEL ORDEN DELHI: FUENTES DE INSPIRACIÓN Y SIMBOLISMOS

El capitel del orden Delhi (Fig. 4) destaca especialmente por dos elementos característicos y novedosos de su diseño, que se alternan con partes comunes al acervo de la tradición clásica como el astrágalo, molduras, ornamentos concéntricos y ábaco. Esos dos componentes distintivos son el tambor, pieza que aporta la esbeltez del capitel, y las campanas que se disponen bajo las esquinas del ábaco y se encuentran parcialmente colgantes, solo apoyadas

26. De hecho, el paradigma urbanístico de Nueva Delhi era particularmente ajeno y extraño a la aproximación a los espacios abiertos nativos, tanto públicos (vías, calles, avenidas) como privados (patios o espacios comunes de vecindad). Podría decirse que aportaba un modelo antitético al referente, por ejemplo, de Shahjahanabad (Viejo Delhi): SUNAND PRASAD: «A tale of two cities: house and town in India today», en GILES H. R. TILLOTSON (ed.): *Paradigms of Indian Architecture*, Richmond: Curzon, 1998, p. 194

27. Nos referimos tanto a formas de arquitectura budista antigua en madera que no se han conservado, pero que es posible conjeturar desde su «petrificación» en el siglo III a. C. en adelante, como a formas de carpintería de las épocas medieval y moderna de la zona noroccidental de India, de tradición eminentemente hindú, que fueron determinantes en el periodo mogol (particularmente en el reinado de Akbar) también traducidas a piedra.

en una pequeña sección en el óvolo. Se analiza inicialmente el tronco del capitel, en segundo lugar, las campanas y por último las principales variantes ornamentales y sus posibles orígenes. Se toman aquí las planimetrías desarrolladas por Edwin Lutyens para la Casa del Virrey de Nueva Delhi, así como para Champion Hall, Oxford (Fig. 5), a partir de las cuales se han elaborado modelos tridimensionales que puedan contribuir tanto a su análisis interpretativo como a su visualización.

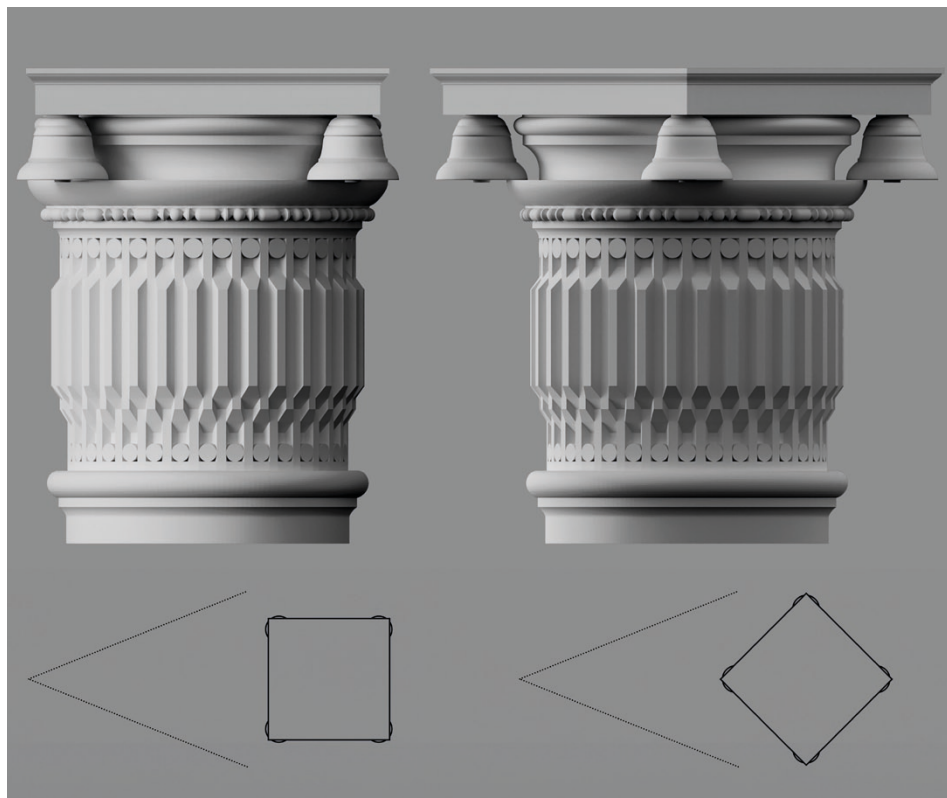


Figura 4. Visualización 3D del capitel del orden Delhi a partir de los planos de Edwin Lutyens. Vista ortográfica frontal (izq.). Vista rotada 45° con respecto a la frontal (der.).
Elaboración propia

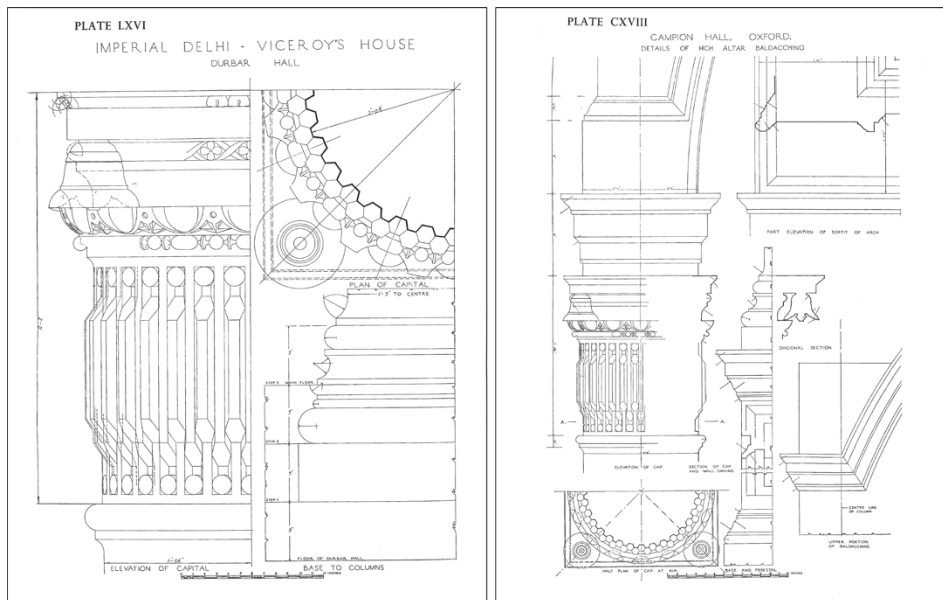


Figura 5. Láminas con los diseños del orden Delhi reproducidas en A. S. G. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens* (vol. II), 1950

El cuerpo principal del capitel está conformado por un haz vertical de prismas hexagonales, dispuestos en dos hileras concéntricas de 32 poliedros cada una, y compartiendo cada uno de ellos dos de sus lados con prismas de la hilera vecina (Fig. 6). Estas sucesiones prismáticas, que recuerdan a las formaciones geológicas de las columnas basálticas, se truncan a 50° con respecto a la vertical en hasta tres puntos del desarrollo (en dos ocasiones los poliedros del anillo exterior y en una ocasión el interior) para formar un juego alternante de salientes y entrantes que aporta dinamismo y ritmo al tambor. Sorprende la abstracción geométrica de esta propuesta, teniendo en cuenta el lenguaje clásico al que remite. El orden Delhi ha sido calificado como «una versión atenuada del corintio», confirmando el referente del cuarto de los órdenes en la tratadística moderna, y quinto y superior para William Chambers, del cual toma al menos en su esbeltez y proporciones.²⁸ El capitel corintio ha sido probablemente el más versionado en toda la trayectoria histórica del arte helenístico y romano, y posteriormente de los periodos renacentista y barroco, pudiendo considerar también una enormidad de variantes bizantinas, islámicas y medievales en el occidente europeo. La tónica general de toda variante del corintio reside

28. GAVIN STAMP: «New Delhi», en Lutyens. *The work of the English architect Sir Edward Lutyens* (1869-1944) (Cat. Exp.), London: Arts Council of Great Britain, 1984, p. 40.

en su inspiración vegetal, bien sea el canónico acanto u otro tipo de hojas, o en la presencia de caulículos o volutas —incluso formas animales— dispuestas a 45° como sostén del ábaco. En el caso del orden Delhi no se cuenta con ninguno de dichos elementos, aunque las mencionadas campanas esquineras pueden ser consideradas una alusión lejana a los caulículos corintios. La primera cuestión que considerar es, pues, la procedencia de esta forma de abstracción que respeta la esbeltez corintia omitiendo todos sus recursos formales.²⁹ El propio Lutyens afirmó que «no se puede jugar a la originalidad con los Órdenes. Tienen que estar muy bien digeridos hasta que no quede más que la esencia [...]. La perfección del Orden está mucho más cerca de la naturaleza que cualquier cosa producida por impulso o accidente».³⁰ La pregunta pertinente es, habida cuenta de la omisión vegetal del orden Delhi, de qué mecanismo de inspiración natural procede esta particular composición geométrica.

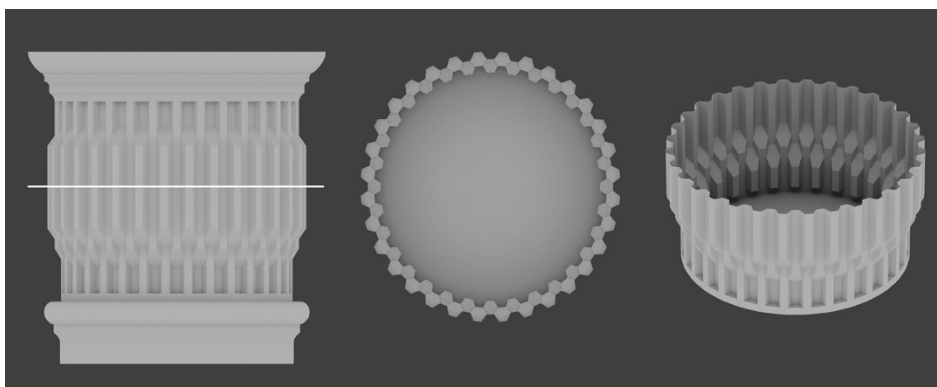


Figura 6. Análisis geométrico del capitel del orden Delhi a partir de su modelado 3D.
Vista cenital a partir de un corte horizontal y perspectiva de la geometría interna.
Elaboración propia

29. HUGH PETER: «The Great Game: The Classical Architecture of Sir Edwin Lutyens», *L'architettura Delle città*, 4:7, 2015, p. 41.

30. El original en inglés. Cit. en CHRISTOPHER HUSSEY: *The Life of Sir Edward Lutyens*, London: Antique Collector's Club, 1984, pp. 134-135.

Retomando la asociación ya mencionada entre el capitel y el diseño urbano de Nueva Delhi es importante mencionar la utilización de la forma del hexágono en ambos casos (Fig. 1 y Fig. 7). La razón inicial del uso del polígono de seis caras parece proceder de una inesperada exigencia del virrey acerca de la conexión directa y simultánea de la colina de Raisina —sede de la Casa del Virrey y los Secretariados— con la mezquita del viernes y el Fuerte Rojo de Delhi por un lado y con la Purānā Qilā por otro.³¹ Este condicionante aportaba la base de un triángulo equilátero, a partir del que se desarrolló un trazado multicéntrico de hexágonos interconectados (Fig. 1), aunque no del todo regular y con una disposición parcialmente diluida aunque siempre respaldada por una malla de triángulos equiláteros.³² La forma hexagonal no es especialmente característica de la tradición del arte indio, siendo mucho más habituales el cuadrado y el octógono, aunque existen antecedentes islámicos medievales en el Sultanato de Delhi que eran del agrado del virrey Lord Hardinge³³ y referentes mogoles con tal geometría en la cercana Tumba de Humayun, al sureste del emplazamiento de Nueva Delhi.³⁴ Las alusiones formales a la arquitectura india en el planteamiento de nueva Delhi están asociadas mayormente a dos referentes: el arte budista y el mogol, en ambos casos en franca asociación a la idea de imperio, como se anotará más adelante, y, también en sendas ocasiones, en alusión a formas de trabajo en madera o con un lenguaje plástico de origen lignario. Existen razones para pensar que Edwin Lutyens era un perfecto conocedor de la arquitectura y de las formas plásticas de la tradición india, más de lo que los críticos reconocen.³⁵ Por ello, junto a su documentado conocimiento de la arquitectura mogola, especialmente la ciudad de Fatehpur Sikri, las ilustraciones de sus cuadernos y las alusiones explícitas a los periodos Maurya y Mogol en sus diseños arquitectónicos de Nueva Delhi demuestran su erudición y manejo de fuentes historiográficas e informes arqueológicos, a menudo profusamente ilustrados.

31. STAMP: «New Delhi», p. 35.

32. ALLAN GREENBERG: «Lutyens' Architecture Restudied», *Perspecta*, 12, 1969, pp. 138-141. La alusión al hexágono, a veces formalmente explícita y otras por su asociación con la apicultura, no es ajena al ámbito del urbanismo. Las alusiones simbólicas de la colmena en arquitectura y urbanismo son ricas en los ss. XIX-XX, y en este caso, particularmente en la radialidad de la disposición hexagonal en el diseño del orden Delhi, podrían establecerse lecturas políticas de centralismo imperial. Sin embargo, la lectura ideológica de la colmena no está exenta de ambigüedad pues ha sido adaptada por posicionamientos políticos radicalmente contrarios con facilidad. JUAN ANTONIO RAMÍREZ: *La metáfora de la colmena*, Madrid: Siruela, 1998, p. 29. Por otra parte, se han sostenido influencias masónicas en el diseño hexagonal y en las estrellas, seis puntas de Nueva Delhi y posibles conexiones con representaciones mandálicas, a través de la cercanía de Lutyens con la teosofía: ANDREAS VOLWAHSEN: *Imperial Delhi*, Munich: Prestel Verlag, 2002, p. 60 y ss.

33. METCALF: *An Imperial Vision*, p. 220.

34. VOLWAHSEN: *Imperial Delhi*, pp. 62-67. Ver también ANDREAS VOLWAHSEN: *Living Architecture: Islamic Indian*, New York: Grosset & Dunlap, 1970, p. 143.

35. RIDLEY: «Edwin Lutyens, New Delhi, and the architecture of imperialism», pp. 80-81.

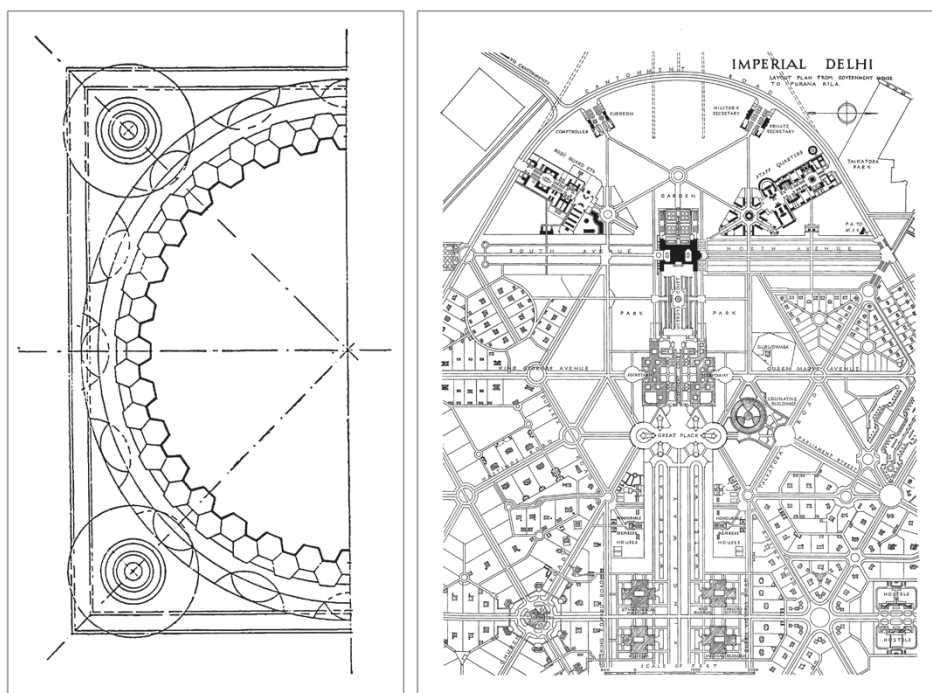


Figura 7. Comparación del uso del hexágono en el diseño del capitel del orden Delhi y en la zona gubernamental del trazado de Nueva Delhi. Láminas extraídas de A. S. G. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens* (vol. II), 1950

El tronco del capitel del orden Delhi recuerda a trabajos de taracea o de ensamblaje de madera, y particularmente existen dos características de su abstracción geométrica que delatan un posible origen consonante con esa resonancia.³⁶ Por una parte, cada uno de los prismas hexagonales siempre muestran tres caras, tanto cuando lo hace en positivo como cuando se muestra rehundido (Fig. 4), y por otro, los espacios hexagonales retraídos actúan en las partes superior e inferior como nichos, cobijando círculos que aparentan estar incrustados. Esta composición parece aludir a las empalizadas de los *stūpa* budistas, y se trata de una referencia confluyente de manera plena con el principal elemento arquitectónico de la Casa del Virrey: la cúpula central que remite directamente al *stūpa* de Sāñchī,³⁷ rodeado de su preceptiva empalizada

36. Se ha destacado que el diseño del orden Delhi implicó una vuelta a los orígenes *Arts and Crafts* de Lutyens en una época en la que había abrazado ya el palladianismo georgiano. PETER: «The Great Game: The Classical Architecture of Sir Edwin Lutyens», p. 41.

37. Mahatma Gandhi se refirió a ello afirmando «cómo Palladio se encuentra con Buda en la cúpula central de una «pila» imperial». TAPATI GUHA-THAKURTA: «The Production and Reproduction of a Monument: The Many Lives of the Sanchi Stupa», *South Asian Studies*, 29:1, 2013, p. 96.

o *vedikā*. Estas estructuras de separación del espacio de circunvalación ritual del *stūpa* —monumento budista de peregrinación— empezaron a realizarse en piedra a partir de referentes previos en madera, pero manteniendo los sistemas de ensamblaje. Cuentan con la característica de componerse de grandes piezas verticales, normalmente de planta octogonal y dispuestas radialmente en torno al centro del túmulo, unidas por losas horizontales y jalonadas por tondos en la parte superior e inferior, y a veces también central (Fig. 8).³⁸ Este tipo de soportes octogonales de las *vedikā* pueden adquirir condición de pilar en la arquitectura rupestre budista y, en ocasiones, como en el *caitya* de Karli, emerger de una basa con forma de vasija. Se ha especulado con el origen en madera, o en forma de bambú, de estos soportes en la arquitectura primitiva india, aspecto que incidiría en ese origen natural o vegetal de la inspiración de las formas capitales de las columnas (Fig. 9). A pesar de la diferencia en el número de caras de los polígonos, seis en el caso de cada prisma del orden Delhi y ocho en el caso de los pilares de las *vedikā*, la disposición exterior siempre muestra tres caras visibles y en ambos casos la orientación de las caras responde a un ordenamiento radial (Fig. 10). Aunque se ha aludido de manera directa a una abstracción del acanto corintio para el diseño del orden Delhi, después de ardua depuración,³⁹ es evidente la resonancia budista de la propuesta final, particularmente si se compara con el capitel de loto invertido —también conocido como «de los cuatro leones»—, emblema del Imperio Maurya en el siglo III a. C. y representación de la primera muestra de cohesión panindia en torno a un poder unitario. Dicha forma vegetal, la flor de loto en posición inversa, tal como fue codificada en el capitel de Sarnath del emperador Ashoka Maurya (actualmente el emblema de la República de India), ya gozaba de unas altas dosis de abstracción que podrían facilitar su adaptación no explícita.⁴⁰ Si se analiza el proceso evolutivo del diseño del orden Delhi —a partir de dibujos conservados de Lutyens— puede deducirse una primera versión del capitel⁴¹ (Fig. 11) que es más consonante con la forma troncocónica invertida del orden corintio. Sin embargo, una aproximación comparativa (Fig. 12) permite encontrar mayores resonancias de la versión final con el capitel de loto Maurya (Fig. 12, D y E), tanto en el perfil como en la disposición radial y en el desemboque rítmico de los prismas hexagonales en el astrágalo. El número de pétalos del capitel de loto, 16, se descompone en cada uno de los casos en un haz

38. Los textos de Alexander Cunningham y del General Maisey, publicados en el siglo XIX, y de John Marshall, en desarrollo durante la planificación de Nueva Delhi, fueron cruciales para la incorporación de las referencias budistas de Sāñchī a la obra de la nueva capital. Ver GENERAL F. C. MAISEY: *Sāñchi and its Remains*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1892; y JOHN MARSHALL Y ALFRED FOUCHER: *The Monuments of Sāñchī*, 3 vols, Delhi: Swati Publications, 1983.

39. A. S. G. BUTLER: *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, v. II, London: Antique Collector's Club, 1950, p. 35.

40. Está presente en numerosos elementos del diseño de Nueva Delhi y resuena poderosamente con la gran cúpula central ya aludida. VOLWAHSEN: *Imperial Delhi*, p. 186.

41. MARGARET RICHARDSON: *Sketches by Edwin Lutyens*, London: Academy Editions, 1994, p. 63.

central y un borde que actúa plásticamente como una sinuosa forma tubular doble. A su vez, entre los pétalos, en el límite inferior del capitel, emerge el remate del haz de una fila interna de pétalos ocultos. Ello permitiría compatibilizar el número 16, duplicado, con los 32 prismas hexagonales en dos hileras con los que cuenta en capitel del orden Delhi.

Una vez clarificados los componentes formales del tambor, parte más abstracta y de mayor ambigüedad, se puede completar el análisis del elemento más abiertamente figurativo del capitel: las campanas bajo las esquinas del ábaco. En este caso no parece haber dudas de la alusión cultural nativa, si bien se trata de una referencia polisémica en lo simbólico y en lo formal. Varios autores han destacado la inspiración en un pilar del templo jaina de Mūḍubidire, en el estado meridional de Karnataka, datado en el siglo xv.⁴² Lutyens pudo haber tenido conocimiento de este pilar gracias a una ilustración a página completa⁴³ (Fig. 13), aunque no es el único ejemplo de pilares o columnas con elementos pinjantes en el arte indio, puesto que elementos similares son observables en la arquitectura budista, jaina, hindú e islámica. De manera particular, se trata de un elemento, la forma acampanada, desarrollado con su perfil invertido como pieza colgante en soportes y ménsulas del arte mogol —por influencia del lenguaje de la carpintería y cantería de tradición hindú en el noroeste de India— y visible especialmente en las obras del emperador Akbar en Fatehpur Sikri. El gran soporte arbóreo bajo el trono del monarca en la sala de audiencias privada (*Diwan-i-khas*) cuenta con hasta 80 de estos elementos pinjantes acampanados en tres círculos escalonados de 32, 34 y 16 unidades, compartiendo una forma casi idéntica, si bien invertida, con el diseño final del orden Delhi (Fig. 12, C y E). En cuanto a los simbolismos de la campana, se ha asociado con la cultura hindú, como símbolo de vibración, fuerza creativa, y como parte intrínseca de los rituales (*pūjā*). También se puede relacionar con la forma acampanada del fruto del loto, cuya abstracción es rastreable en el resto del capitel. No obstante, la alusión más repetida se refiere a una supuesta leyenda hindú, que asociaría el repique de campanas con el sonido omnipresente en todo cambio de dinastía.⁴⁴ Petrificar las campanas y anclarlas entre ábaco y óvolo sería una altiva y confiada declaración de la estabilidad institucional del Raj, pretensión que entró en franca contradicción con el desfile de abandono de Nueva Delhi por parte del virrey Lord Mountbatten en 1948, atravesando la columnata de orden Delhi, bajo sus silenciosas campanas, solo 17 años más tarde de la entrada en funcionamiento del palacio.⁴⁵

42. BUTLER: *The Architecture of Sir Edward Lutyens*, p. 35.

43. JAMES FERGUSSON: *History of Indian and Eastern Architecture*, London: John Murray, 1876, p. 273.

44. ROBERT G. IRVING: «Architecture for Empire's Sake: Lutyens's Palace for Delhi», *Perspecta*, 18, 1982, p. 12.

45. VOLWAHSEN: *Imperial Delhi*, pp. 294-297.

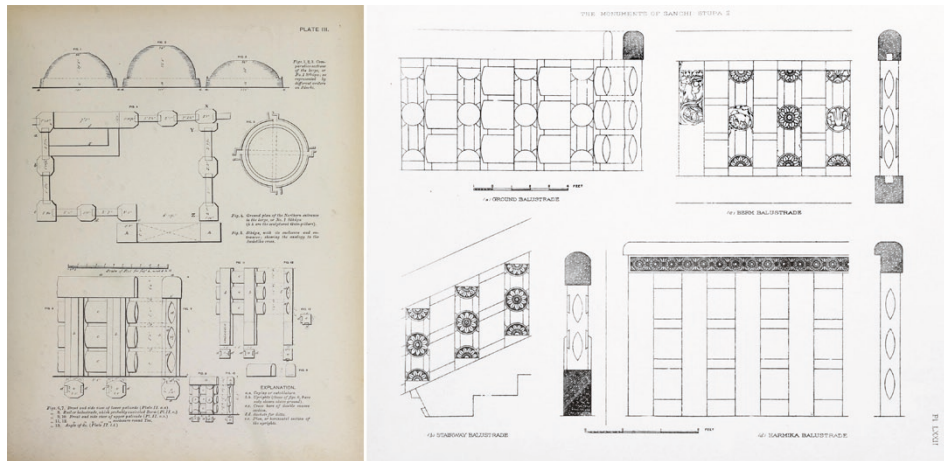


Figura 8. Ilustraciones de ejemplos *vedikā* en *stūpas* de Sāñchī. General Maisey, *Sanchi and its Remains*, 1892 (izq.). John Marshall, *The Monuments of Sanchi*, 1940 (der.)



Figura 9. Ilustración del supuesto origen primitivo de los pilares de Karli, reproducida en Percy Brown, *Indian Architecture (Buddhist and Hindu)*, 1942 (izq.). Pilares basálticos de Karli (der.). Foto: Carmen García-Ormaechea

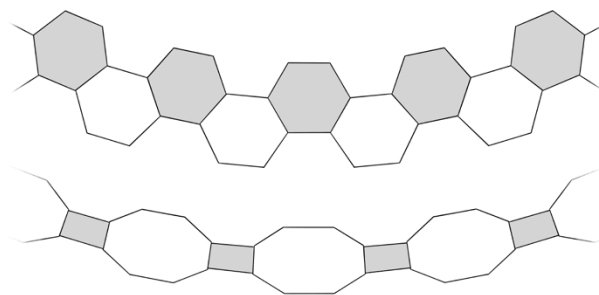


Figura 10. Comparación de la disposición exterior de las caras en el orden Delhi (arriba) y en un prototipo de *vedikā* budista desde una vista cenital (abajo). Elaboración propia



Figura 11. Comparativa de la versión preliminar del orden Delhi (izq.), reconstruida en 3D a partir de un boceto de 1914, y la versión definitiva utilizada en la Casa del Virrey (der.). Elaboración propia

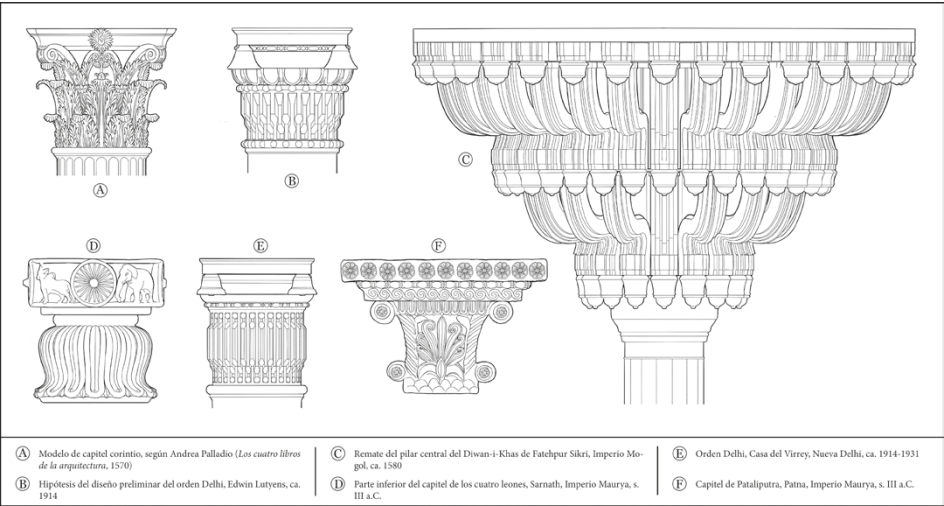


Figura 12. Comparativa de capiteles y remates de soportes relacionados formal o simbólicamente con el orden Delhi. Elaboración propia

La digestión de los órdenes aludida por Edwin Lutyens como medio necesario para producir variantes viables en el sistema arquitectónico clásico, se muestra evidente ante las conexiones apuntadas, aunque aún resta por analizar un aspecto del diseño del orden Delhi, relativo a su integración totalizadora de elementos de los órdenes no contemplados hasta ahora, el toscano-dórico y del orden jónico clásico. Del primero toma la parte superior de su fuste y el astrágalo, sobrepuesto al tambor de cuerpos hexagonales ya apuntado. Se trata en este caso de un recurso de adquisición de altura sin la pérdida de proporción del orden, actuando a modo de cimacio de sección radial, aunque bajo el ábaco, y consintiendo, con esa ganancia vertical, la incorporación de las campanas que permiten el recuerdo de los caulículos corintios. En segundo lugar, el jónico mantiene su presencia en los recursos ornamentales directamente tomados de la tratadística palladiana. En este caso, todas las versiones del orden Delhi contaban con ovas y dardos y/o con cuentas y discos, todos ellos asociados tradicionalmente al jónico. Es particularmente interesante que este orden, el jónico, por su carácter oriental dentro de la Grecia clásica, y por su constatada influencia en la Persia aqueménida, acabara confluyendo en las primeras formas de soportes del arte indio, concretamente los capiteles del antiguo palacio Maurya de Pataliputra (s. III a. C.). Estos capiteles fueron descubiertos en las excavaciones de Pataliputra (hoy Patna) a finales del XIX, y publicadas por Laurence Waddell en 1903.⁴⁶ Junto a elementos asociados a variantes jónicas y habituales en antefijas, como son los diseños de *antemiyon* y palmito, estos capiteles de Pataliputra cuentan con un registro de cuentas y discos bajo el ábaco que reforzarían la inclusión de dicho elemento en el orden Delhi siendo una aportación tan griega como india (Fig. 12, E y F). Por otra parte, según John Summerson, las proporciones generales del orden Delhi se derivan principalmente del jónico palladiano, o al menos esa fue la relación canónica que Lutyens estableció en su último y más ambicioso proyecto, la inconclusa catedral de Liverpool.⁴⁷

Según ha expresado Naman Ahuja, el clasicismo era para Lutyens una forma de interiorización de los órdenes, una comprensión de su esencia y no un libro de texto con reglas.⁴⁸ Esa maleabilidad y ese margen de adaptación posible fueron la clave para integrar y reconfigurar un diseño que pudiera ser propuesto dentro de los límites del clasicismo y la retórica imperial, pero en atención a un nuevo contexto identitario.

46. LAURENCE A. WADDELL: *Report on the Excavations at Pataliputra (Patna): The Palibothra of the Greeks*, Calcutta: Bengal Secretariat Press, pp. 16-17.

47. JOHN SUMMERSON: «Arches of Triumph: the design for Liverpool Cathedral», en *Lutyens. The work of the English architect Sir Edward Lutyens (1869-1944)*, (Cat. Exp.), London: Arts Council, 1984, p. 48.

48. AHUJA: «Designing a public inner world», p. 59.

4. UNA NUEVA GRAMÁTICA IMPERIAL

La interpretación defendida por Volwahren a partir de la lectura de las fuentes directas (declaraciones y correspondencia) de Lutyens acerca del origen del orden Delhi incide en que los tres órdenes griegos —o los cinco codificados por la tratadística a partir de los romanos— no mostraban conexión evidente ni hacia el Imperio británico ni hacia India.⁴⁹

El modo de actuar, a nivel de diseño, desde la coherencia con el propósito representativo de una arquitectura del poder, era interconectar las funciones de expresión imperial que han podido mostrar diferentes lenguajes plásticos a lo largo de la historia. Existirían dos movimientos en el proceso de reinterpretación de los órdenes: el primero sería la comprensión, y el segundo el reto al clasicismo, que en opinión de John Summerson, Lutyens estaba capacitado para abordar.⁵⁰ La posibilidad de actuación venía marcada por tres niveles, dos de los cuales ya han sido analizados: el rango estilístico-formal y el simbólico. El tercero vendría marcado por la legitimación de los recursos plástico-simbólicos desde la idea de imperio, tanto como representación de un poder en ejercicio, como un potencial testimonio de la herencia y legado. Cuando dio comienzo a sus trabajos de diseño, Lutyens era consciente de la pujanza del movimiento nacionalista indio, que ganó especial fuerza desde la I Guerra Mundial. Sus lecturas de Gibbon y su *Decadencia y Caída del Imperio Romano* pudieron contribuir a la idea de inevitable finitud del dominio británico sobre India, tal como defiende Jane Ridley, que incide en la idea de que Lutyens diseñó la Casa del Virrey más como memorial-mausoleo que como verdadera estructura para el ejercicio del poder imperial británico.⁵¹ La presencia de las campanas, ubicuas en las diferentes variantes gramaticales, como ahora se verá, podrían tener un sentido de nostalgia preventiva. La expresión del diseño como antorcha del legado imperial tendría que fluir desde su inevitable asociación con la historia británica y su herencia cultural, y al mismo tiempo, haciendo partícipe a los ejemplos de esplendor imperial de la historia del subcontinente indio. La aportación británica residía en el renacido palladianismo, que tomó fuerza en época georgiana, pero podría leerse también, desde una perspectiva histórica, en la idea de aportación recurrente que el occidente europeo y mediterráneo ha ofrecido a India. El Reino Unido de la Gran Bretaña sería, en este sentido, el nuevo poder civilizatorio de una tradición que se podría remontar a Alejandro.

49. VOLWAHSEN: *Imperial Delhi*, p. 187.

50. JOHN SUMMERSON: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 31.

51. RIDLEY: «Edwin Lutyens, New Delhi, and the architecture of imperialism», p. 80.



Figura 13. Comparativa: ilustración del pilar de Mūḍubidire en el libro *History of Indian and Eastern Architecture* de James Fergusson, 1876 (izq.); rénder ilustrativo del orden Delhi (der.). Elaboración propia

Las aportaciones indias al lenguaje desarrollado por Lutyens son dos, enormemente distantes entre sí, pero unidas por la misma idea de unidad y cohesión imperial. El primer referente sería el mencionado Imperio Maurya (320-185 a. C.), primer poder unificador de India bajo la influencia del helenismo alejandrino, y gracias al potencial del budismo como vehículo de cohesión. El Imperio Maurya y el budismo funcionaban de una manera enormemente efectiva y escasamente problemática, tanto por la distancia cronológica como por el hecho de que la presencia del budismo era prácticamente testimonial en India a principios del siglo xx. Ese vacío identitario podía ser ocupado con efectividad por el poder virreinal, y de hecho esa misma simbología de origen Maurya fue transferida a la República de India desde 1947. En segundo lugar, el referente del Imperio mogol (1526-1857), antecesor directo

del dominio británico, ocupaba el imaginario colectivo por su cercanía cronológica y simbólica, aunque estaba enormemente connotado por la cultura islámica, minoritaria a pesar de su portentoso legado en la India contemporánea. Las ventajas del uso del lenguaje arquitectónico y ornamental mogol derivaban de un estilo particular, el desarrollado por el emperador Akbar a finales del siglo XVI en la ciudad de Fatehpur Sikri, y que cohesionaba tanto las tradiciones hindúes del noroeste como la de la arquitectura islámica y persa.⁵² De este modo la integración del legado arquitectónico hindú, representativo de una mayor diversidad, pero también fragmentación y lejanía con el gusto del virrey Lord Hardinge, era posible desde un referente también imperial. Por otra parte, la historia de la arquitectura mogola no era ajena a la influencia del clasicismo europeo, como es posible rastrear en el uso de balaustradas, columnatas, pórticos o ciertos elementos ornamentales que derivan del contacto con los misioneros y colonizadores y particularmente con las estampas de motivos arquitectónicos y heráldicos que portaban.⁵³ Esta mayor inteligibilidad, derivada de los contactos europeos, tenía su contrapartida en el otro extremo geográfico, España, donde Lutyens también había trabajado para el duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart. El arquitecto afirmó al mismo virrey Hardinge que le había influido la manera en la que la arquitectura italiana recibía en España un «esquivo sabor a moro» y que ello le señalaba el camino acerca de «cómo crear un estilo competente sin la limitación de tomar prestadas formas no asimiladas».⁵⁴

5. CONCLUSIONES

El clasicismo puede ser reconfigurado por la modernidad, como demuestra el rediseño de un capitel. Las declaraciones simbólicas marcan este ejemplo que, secularizando referencias inicialmente religiosas,⁵⁵ estaba expresando prácticamente todas las características definidas décadas más tarde por Edward Said dentro del término «Orientalismo»: construcción, representación jerárquica y pretensiones de perpetuación de las relaciones de dominio, patrocinio o poder.⁵⁶ Lutyens fue considerado un tradicionalista o clasicista

52. Los mogoles habían sido en este sentido, según Metcalf, profundamente coloniales con respecto a las tradiciones vernáculas, del mismo modo que tratarían de serlo los británicos. THOMAS R. METCALF: «Past and Present: Towards an Aesthetics of Colonialism», en GILES H. R. TILLOTSON (ed.): *Paradigms of Indian Architecture*, Richmond: Curzon, 1998, pp. 14-15.

53. EBBA KOCH: *Mughal Art and Imperial Ideology*, New Delhi: Oxford Univ. Press, 2001, pp. 38-60.

54. El original en inglés. METCALF: *An Imperial Vision*, p. 235.

55. MONICA JUNEJA: «The Making of New Delhi. Classical Aesthetics, «Oriental» Traditional Architectural Practice: a Transcultural View», en SARAH C. HUMPREYS Y RUDOLF G. WAGNER (eds.): *Modernity's Classics*, Heidelberg: Springer, 2013.

56. EDWARD SAID: *Orientalismo*, Barcelona: Random House, 2010.

tanto por los críticos de su tiempo como por autores posteriores, pero el debate acerca de su papel en la modernidad está aún abierto.⁵⁷ Recuperado en la postmodernidad por arquitectos y teóricos como Robert Venturi, un fragmento de su *Complejidad y contradicción en la arquitectura* parece definir de manera extraordinaria el reto y resolución abordados por Lutyens: «Un orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Tanto se adapta como se impone. De este modo admite tanto control como espontaneidad [...]. (El arquitecto) no ignora o excluye las irregularidades del programa y estructura dentro del orden».⁵⁸

El desarrollo de esta investigación, tanto en lo relativo a la indagación en las fuentes y en las interpretaciones establecidas como a la reconstrucción formal de las variantes del orden Delhi, ha permitido confirmar la existencia de un sistema autónomo a la mecánica clásica de los órdenes. Tal como afirma Venturi en la última cita, el arquitecto «estructura dentro del orden». La propuesta de Lutyens trascendió el diseño de un único capitel, incluso con sus variantes asociadas y pilastras equivalentes, para construir una verdadera jerarquía sustitutiva e independiente de la mecánica clásica (Fig. 14). De las diferentes propuestas recogidas en la Fig. 14, las cuatro primeras pertenecen a diferentes espacios de la Casa del Virrey, siendo la segunda empezando por la izquierda una deducción a partir de su forma apilastrada. La quinta, que podría considerarse la más vigorosa por el vuelo de las esquinas del ábaco y la emancipación de las campanas, no está presente en Delhi sino en el corazón de Londres.⁵⁹ La inteligibilidad jerárquica del sistema bebe directamente de los antecedentes culturales del sistema clásico, pudiendo leer características del toscano, jónico y corintio, siempre bajo el hilo conductor de la campana imperial y un nuevo funcionamiento simbólico-formal. La última constatación de que el diseño no se limitaba al contexto indio, sino que era expresión de un ideal imperial ambicioso, es la expansión del orden Delhi en los años 1930 —Nueva Delhi fue concluida en 1931— por Inglaterra, e incluso Francia (Fig. 15). Casas campestres, residencias religiosas, edificios de oficinas y hasta el proyecto de catedral católica de Liverpool incorporaron el orden Delhi.

57. GAVIN STAMP: «The Rise and Fall and Rise of Edwin Lutyens», *The Architectural Review*, 19 noviembre 1981.

58. ROBERT VENTURI: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 61.

59. Los cinco modelos referidos en la Fig. 14 son consultables en formato 3D en: <https://hdl.handle.net/10115/78317>

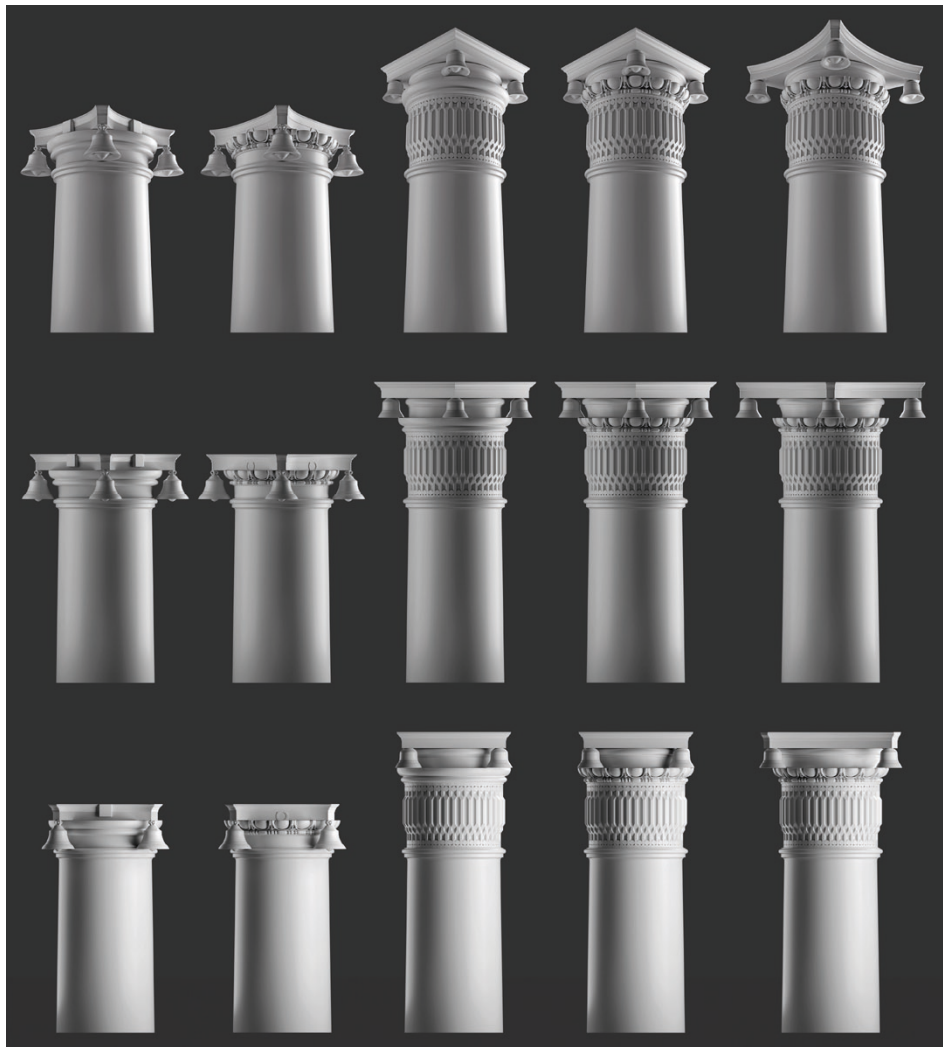


Figura 14. Variantes jerárquicas del orden Delhi. Reconstrucción en 3D a partir de planimetrías de ejemplos de Nueva Delhi, Londres y Villiers-Bretonneux. Vistas rotadas 45° (filas 1 y 2) y vista frontal (fila 3). Elaboración propia



Figura 15. Mapa de localización de los principales ejemplos de uso del orden Delhi fuera de Nueva Delhi. Elaboración propia



Figura 16. R. Walker, *Caricatura de Lutyens*, con su escudo de armas y el motivo del orden Delhi, celebrando su elección como presidente de la Royal Academy, 1938

En 1938, Lutyens fue elegido presidente de la Royal Academy y una caricatura muestra la celebración del nombramiento con sus atributos de armas, dada su función desempeñada como caballero para una empresa imperial (Fig. 16). Su escudo muestra una pilastra de orden Delhi y en el pórtico, las campanas de los capiteles llegan a sonar: la más alta institución académica del Reino Unido sitúa en su cúspide a un agitador de los órdenes clásicos. Esta aparente paradoja resuena con la idea de que el orden, lejos de ser un sistema inmutable, es en realidad una estructura abierta a la reinterpretación. Como señala José Ignacio Linazasoro, la arquitectura clásica ha demostrado su extraordinaria capacidad para la mutabilidad.⁶⁰ En este sentido, el orden Delhi no puede entenderse solo como una invención estilística, sino como parte de una tradición de regeneración del lenguaje arquitectónico, en la que el pasado es reescrito para proyectar nuevas visiones del poder y la identidad. La arquitectura, cuando se inscribe en un contexto político e ideológico, expresa el presente de quien la promueve y reordena las memorias del pasado para legitimar su función. La obra de Lutyens recicló códigos formales del clasicismo europeo y los amplificó en una propuesta que, lejos de someterse pasivamente a la tradición, reconfiguró el lenguaje arquitectónico en función de un nuevo marco de significados. Al igual que el neoclasicismo europeo tomó la antigüedad como modelo para construir una identidad proyectada hacia el futuro, Lutyens recurrió al clasicismo reinterpretado, desde la relación naturaleza-historia,⁶¹ para inscribir la India británica dentro de una tradición arquitectónica que buscaba proyectar orden, jerarquía y continuidad histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSUNTO, ROSARIO: *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid: Visor, 1990.
- BLAKE, STEPHEN A.: «Cityscape of an Imperial Capital. Shahjahanabad in 1739», en R. E. FRYKENBERG (ed.): *Delhi through the Ages. Selected Essays in Urban History, Culture and Society*, Delhi: Oxford University Press, 1993.
- BROWN, GLENN: *History of the United States Capitol, Vol. I: The Old Capitol —1792-1850*, Washington: Government Printing Office, 1900.
- BUTLER, A. S. G.: *The Architecture of Sir Edwin Lutyens, Vol. II*, London: Antique Collector's Club, 1950.

60. JOSÉ IGNACIO LINAZASORO: *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Madrid: Abada, 2013, pp. 34-35.

61. ROSARIO ASSUNTO: *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid: Visor, 1990, pp. 145 y ss.

- CHAMBERS, WILLIAM: *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, New York: B. Blom, 1968.
- COHN, BERNARD S.: «Representación de la autoridad en la India victoriana», en ERIC HOBSBAWM Y TERENCE RANGER (eds.): *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica, 2002.
- FERGUSON, JAMES: *History of Indian and Eastern Architecture*, London: John Murray, 1876.
- FRAMPTON, KENNETH: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- GREENBERG, ALLAN: «Lutyens' Architecture Restudied», *Perspecta*, 12, 1969.
- GUHA-THAKURTA, TAPATI: «The Production and Reproduction of a Monument: The Many Lives of the Sanchi Stupa», *South Asian Studies*, 29:1, 2013.
- HAMLIN, TALBOT F.: «The birth of American Architecture», *Parnassus*, 10:6, 1938.
- HUSSEY, CHRISTOPHER: *The Life of Sir Edward Lutyens*, London: Antique Collector's Club, 1984.
- HVATTUM, MARI: «Origins redefined. A tale of pigs and primitive huts», en JO ODGERS, FLORA SAMUEL Y ADAM SHARR (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*, London: Routledge, 2006.
- IRVING, ROBERT G.: «Architecture for Empire's Sake: Lutyens's Palace for Delhi», *Perspecta*, 18, 1982.
- JUNEJA, MONICA: «The Making of New Delhi. Classical Aesthetics, «Oriental» Traditional Architectural Practice: a Transcultural View», en SARAH C. HUMPREYS Y RUDOLF G. WAGNER (eds.): *Modernity's Classics*, Heidelberg: Springer, 2013.
- KOCH, EBBA: *Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays*, New Delhi: Oxford Univ. Press, 2001.
- LAUGIER, MARC-ANTOINE: *Ensayo sobre la arquitectura*, Tres Cantos: Akal, 1999.
- LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO: *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Madrid: Abada, 2013.
- MAISEY, GENERAL F. C.: *Sánchi and its Remains. A full Description of the Ancient Buildings, Sculptures, and Inscriptions at Sánchi*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1892.
- MARKS, ARTHUR S.: «The attic order in decline», *Transactions of the American Philosophical Society*, 103:5, 2013.
- MARSHALL, JOHN Y FOUCHER, ALFRED: *The Monuments of Sāñchī*, Delhi: Swati Publications, 1983.
- MATHUR, SALONI: *India by Design. Colonial History and Cultural Display*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2007.

- METCALF, THOMAS R.: *An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj*, Berkeley: University of California Press, 1989.
- METCALF, THOMAS R.: «Past and Present: Towards an Aesthetics of Colonialism», en GILES H. R. TILLOTSON (ed.): *Paradigms of Indian Architecture. Space and Time in Representation and Design*, Richmond: Curzon, 1998.
- MITTER, PARTHA: *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922-1947*, London: Reaktion Books, 2007.
- NEHRU, JAWAHARLAL: *The Discovery of India*, New Delhi: Penguin Books, 2004.
- PERRAULT, CLAUDE (tr. y ed.): *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Paris: J. B. Coignard, 1684.
- PETER, HUGH: «The Great Game: The Classical Architecture of Sir Edwin Lutyens», *L'architettura Delle città*, 4:7, 2015.
- PRASAD, SUNAND: «A tale of two cities: house and town in India today», en GILES H. R. TILLOTSON (ed.): *Paradigms of Indian Architecture. Space and Time in Representation and Design*, Richmond: Curzon, 1998.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *La metáfora de la colmena, de Gaudí a Le Corbusier*, Madrid: Siruela, 1998.
- RICHARDSON, MARGARET: *Sketches by Edwin Lutyens*, London: Academy Editions, 1994.
- RIDLEY, JANE: «Edwin Lutyens, New Delhi, and the architecture of imperialism», *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 26:2, 1998.
- SAID, EDWARD: *Orientalismo*, Barcelona: Random House, 2010.
- STAMP, GAVIN: «New Delhi», en *Lutyens. The work of the English architect Sir Edward Lutyens (1869-1944)*, (Cat. Exp.), London: Arts Council of Great Britain, 1984.
- STAMP, GAVIN: «The Rise and Fall and Rise of Edwin Lutyens», *The Architectural Review*, 19 nov. 1981.
- SUMMERSON, JOHN: «Arches of Triumph: the design for Liverpool Cathedral», en *Lutyens. The work of the English architect Sir Edward Lutyens (1869-1944)*, (Cat. Exp.), London: Arts Council, 1984.
- SUMMERSON, JOHN: *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- TREVITHICK, ALAN: «Some Structural and Sequential Aspects of the British Imperial Assemblages at Delhi: 1877-1911», *Modern Asian Studies*, 24:3, 1990.
- VENTURI, ROBERT: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- VITRUVIO, MARCO LUCIO: *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia, 2000.

- VOLWAHSEN, ANDREAS: *Imperial Delhi. The British Capital of the Indian Empire*, Munich: Prestel, 2002.
- VOLWAHSEN, ANDREAS: *Living Architecture: Islamic Indian*, New York: Grosset & Dunlap, 1970.
- WADDELL, LAURENCE A.: *Report on the Excavations at Pataliputra (Patna): The Palibothra of the Greeks*, Calcutta: Bengal Secretariat Press.

ASCENDENCIA DE ANTONIO SUSILLO
EN LOS CRUCIFICADOS DE ANTONIO CASTILLO
LASTRUCCI EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS
TREINTA DEL SIGLO XX

*ASCENDENCY OF ANTONIO SUSILLO
IN THE CRUCIFIED BY ANTONIO CASTILLO
LASTRUCCI IN THE 1930S*

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 115-139
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7997>
Recibido: 28/03/2024 Evaluado: 28/02/2025 Aprobado: 13/03/2025



RESUMEN: El artículo plantea el estudio de las imágenes de Cristo crucificado talladas por el escultor Antonio Castillo Lastrucci en la década de los años treinta del siglo xx, del que se deducen los vínculos formales y técnicos con el realismo internacional irradiado desde París, introducido en Sevilla por Antonio Susillo a partir de 1881. La identificación de las claves compositivas y de rasgos técnicos concluyentes permite dilucidar esa ascendencia y distinguir a este grupo de obras de otras coetáneas que, partiendo de los mismos referentes barrocos, tienen otras características formales y estilísticas muy distintas. En consecuencia, aclara también la proyección de este movimiento internacional en la Semana Santa de Sevilla.

Palabras claves: Escultura, Susillo, Lastrucci, Carpeaux, Rodin, realismo.

ABSTRACT: The article proposes the study of the images of crucified Christ carved by the sculptor Antonio Castillo Lastrucci in the 1930s, from which the formal and technical links with international realism radiated from Paris, introduced in Seville by Antonio Susillo from 1881. The identification of the compositional keys and conclusive technical features allows us to elucidate this ancestry and distinguish this group of works from other contemporaries that based on the same baroque references have other very different formal and stylistic characteristics. Consequently, it also clarifies the projection of this international movement in Holy Week in Seville.

Keywords: Sculpture, Susillo, Lastrucci, Carpeaux, Rodin, realism.

Antonio Castillo Lastrucci fue un importante escultor sevillano y el último discípulo directo de Antonio Susillo,¹ especializado en temas pasionistas, entre los que tuvo un destacado lugar la representación de Cristo Crucificado. Hoy en día nadie ha estudiado esas esculturas de modo específico, y menos aún teniendo en cuenta la relación formal que pudiesen presentar respecto de los originales de aquel. Lo más que se ha llegado es a nombrar a Antonio Susillo como maestro de Antonio Castillo Lastrucci, vínculo insuficiente si no va acompañado de los análisis que permitan establecer el sentido de las relaciones, las deudas técnicas y formales, en definitiva, aquello que pudiera aportar información sobre la naturaleza de su obra y el sentido evolutivo de la misma.

Antonio Castillo Lastrucci fue el discípulo más joven de Antonio Susillo y, por lo tanto, el último eslabón de una escuela internacional, derivada del arte de Carpeaux y sus seguidores en París a finales del siglo XIX, con la inevitable influencia directa de Rodin conforme la actividad de estos se adentró en el siglo XX. Ese vínculo es muy evidente en la estatuaría profana del primero, tanto en monumentos como en retratos y relieves, y, durante décadas, pasó desapercibido en lo que refiere a su producción religiosa, muy volcada a la imaginería procesional. No olvidemos que Joaquín Bilbao había introducido ese realismo internacional en las cofradías y la Semana Santa de Sevilla con el *Cristo del Dolor* de la hermandad de las Cigarreras, en 1915-1916; y el misterio de la *Coronación de Espinas* de la Hermandad del

1. ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS: «Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX», en *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, núm. 9, 1981, pp. 183-218. JOAQUÍN ÁLVAREZ CRUZ: «Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 521-538. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ; Y JESÚS ROJAS MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci*, Vol. I, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2009, pp. 11-16. Para cita de catálogo desde este momento: GG-RMG.

Valle, con la colaboración de José Ordóñez como escultor de oficio, en 1918-1919. Antonio Castillo Lastrucci desarrolló esa tendencia en la ciudad ya en la tercera década del mismo siglo xx, con los misterios del *Prendimiento* de Málaga, del año 1921; y los de *Jesús ante Anás*, en 1924; *Presentación* al Pueblo, 1928-1929; y *Sentencia de Cristo*, en 1929. La historiografía artística ignoró ese vínculo directo y, en consecuencia, también lo hizo cuando talló el *Crucificado del Calvario* de la localidad de Galaroza,² en la provincia de Huelva, del año 1935.

ESTADO DE LA CUESTIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE ANTONIO CASTILLO LASTRUCCHI

Juan Abascal Fuentes redactó un texto sobre la pervivencia de los modelos barrocos en pleno apogeo de la tendencia neobarroca surgida en Sevilla a partir del año 1939, con la actividad de escultores como Sebastián Santos Rojas, Antonio Eslava Rubio y Rafael Barbero,³ todos ellos formados en el ámbito clasicista mediterráneo introducido por Francisco Marco Díaz Pintado en 1917, una vez el realismo susillesco se encontraba en una última fase evolutiva con la actividad de sus discípulos. Este autor dilucidó el contexto neobarroco sevillano de la segunda mitad del siglo xx y estableció las pautas seguidas por los artistas más representativos de ese movimiento, tanto en pintura como en escultura. Al tener en cuenta como neobarroca a toda obra que remitiera de un modo u otro a originales del siglo xvii, unificó en una misma tenencia a artistas de origen muy diverso, cuyas respuestas formales mostraban diferencias muy acusadas, como corresponde a planteamientos muy distintos entre sí. Al no tenerlos en cuenta unificó en una sola tendencia a expresiones, deformación bien recibida en medios cofrades que contribuyeron a difundirla anulando la diversidad natural que les corresponde.

José Roda Peña tuvo en cuenta el referente del *Crucificado de la Buena Muerte* de la hermandad de los Estudiantes de Sevilla, tallado por Juan de Mesa para los jesuitas en 1620.⁴ Como se verá, esa referencia iconográfica y formal es cierta y directa; no obstante, las relaciones internas de la composición y de la talla no tienen nada que ver con los planteamientos neobarrocos, sino todo lo contrario, pues lejos de estar compuesto y trabajado como las imágenes del siglo xvii, Antonio Castillo Lastrucci lo resolvió con los criterios propios del realismo internacional, ya muy personalizado. Habría que

2. GG-RM I 139.

3. JUAN ABASCAL FUENTES: *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo xx*, Sevilla: Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 1982.

4. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ; Y JOSÉ RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 17-33.

hablar pues de una fuente común, de un paralelismo cierto, no de una sola posibilidad formal.

Juan Miguel González Gómez y Jesús Rojas Marcos catalogaron la amplia producción de Antonio Castillo Lastrucci, incluyendo todos sus crucificados. Sus fichas aportaron los datos contractuales y, en ocasiones, indicaron vínculos entre ellos. No llegaron a realizar análisis formales personalizados y detallados y en ningún momento plantearon la relación directa de esas imágenes con el arte de Antonio Susillo.

Como podemos ver, no es posible redactar un estado de la cuestión específico, pues ningún autor lo ha tratado directamente. Aportaron opiniones, siempre subjetivas, y no análisis objetivos que ayudasen a dilucidar la relación entre los dos escultores. En algunos casos, las opiniones fueron superficiales, alejadas del rigor analítico imprescindible; en otros, simplemente, confundieron los referentes iconográficos tomados de la escultura barroca sevillana con un planteamiento escultórico neobarroco, que en realidad nunca se dio en Antonio Castillo Lastrucci.

LOS RASGOS MORFOLÓGICOS EN LAS REPRESENTACIONES DE ANTONIO SUSILLO

El escultor Antonio Susillo tampoco cuenta con un estudio monográfico que establezca sus rasgos morfológicos y la personalidad artística que le corresponden. Siendo así, tampoco extraña que nadie haya estudiado sus crucificados, que si bien no forman toda una serie, sí un grupo muy estimable con una obra monumental excepcional, cuyo peso específico se dejó sentir en la escultura sevillana de la última década del siglo XIX y las cuatro primeras del siglo XX.⁵

Conocemos dos esculturas suyas con este tema de tamaño natural, el *Crucificado* de la capilla abierta de las Esclavas Concepcionistas, modelado vaciado en yeso cerca de 1886; y el *Crucificado de las Mieleles* (Fig. 1) del

5. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ: «Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)», *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: El arte del siglo XIX*, 1978. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ: «Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 289-318. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ: «Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo», *Temas de Estética y Arte*, XI, 1997, pp. 25-67. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: «Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 391-414. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: «La obra de Antonio Susillo en la casa palacio de la Condesa de Lebrija», *Temas de Estética y Arte*, 27, 2013, pp. 177-219. ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO: «Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)», *Laboratorio de Arte*, 31, 2019, pp. 693-702. ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO: «Un grupo escultórico recuperado de Antonio Susillo, El grito de independencia (1884)», *Norba. Revista de Arte*, 43, 2023, pp. 323-346.

Cementerio de Sevilla,⁶ vaciado en bronce en 1896. El primero pudiera ser el modelo intermedio para la realización del segundo; no obstante, debemos considerarlos dos esculturas distintas debido a las diferencias que presentan, tanto en ciertas soluciones anatómicas como en el modelado del sudario. Además, de dicha primera imagen se conserva una fotografía de época en la que aparece con otro sudario, muy pegado a la cadera, mucho más escueto, ajustado a la zona pélvica de modo que libera las caderas, en sintonía con la morfología propia, a diferencia del que vemos en otras fotografías posteriores y en la actualidad, ajeno al escultor y con un sentido envolvente y una amplitud contraria a sus planteamientos.



Figura 1. Antonio Susillo, *Crucificado de las Mieleles*, 1895-96

6. TERESA LAFITA: *Sevilla Turística y Cultural, fuentes y monumentos públicos*, Madrid: ABC, 1998, p. 58.

A ellas hay que añadir cuatro esculturas con el mismo tema y título, *Cabeza de Crucificado*, todas en Colecciones Particulares y fechadas cerca de 1890-1895, muy relacionadas y probables estudios alternativos en el contexto del proceso creativo del *Crucificado de las Mieles* y, como en el caso anterior, obras con singularidades que la distinguen y, por lo tanto, independientes pese a las estrechas relaciones.

Muy interesante también el torso de crucificado que forma parte de la *Estatua de Juan Martínez Montañés* (Fig. 2), en la galería de personajes ilustres del palacio de San Telmo,⁷ vaciada en cemento, del año 1895. En realidad, se trata de un grupo escultórico, en el que el escultor barroco porta la cabeza de la imagen de Jesús del Gran Poder, que por aquella época aún se consideraba obra suya, y da un paso al frente por delante del citado torso, situado sobre un soporte giratorio propio de un taller.

Junto a los anteriores, hay que tener en cuenta el pequeño crucifijo que porta la imagen del *Beato Diego de Cádiz* del convento de Capuchinos,⁸ del año 1892, pues si es cierto que por su reducido tamaño no tiene la entidad de los anteriores; también lo es que responde a un tipo de estructura característico, cuya ascendencia fue muy evidente en las configuraciones de Antonio Castillo Lastrucci. El estudio anatómico es muy interesante, sobre todo porque presenta los dos pies sujetos por el mismo clavo, lo que en cualquier imagen barroca o derivada significa la pérdida de simetría en las piernas y el inmediato desplazamiento del cuerpo. Antonio Susillo forzó el apoyo y mantuvo el paralelismo de ambas, de manera que pudo mantener la presencia y el sentido monumental del torso. Otro rasgo morfológico importante es el modo de marcar la caja torácica, con golpes de gubia muy verticales, en consonancia con el modelado de las representaciones de tamaño natural, aunque, como es lógico, de modo esquemático.

Por último y con las reservas oportunas, hay que tener en cuenta las analogías con un busto de *Cristo* anónimo, vaciado en yeso y policromado, en colección particular, de finales del siglo XIX, que bien pudiera considerarse muy próximo a Antonio Susillo o de su círculo más inmediato. Este forma pareja con otro busto de una *Dolorosa*, en la misma colección, que también responde a las formas del escultor.

7. TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ: *El Palacio de San Telmo*, Sevilla: Géver, 1991, pp. 115-121.

8. FAUSTO BLÁZQUEZ: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana de 1929*, Ávila: Diario de Ávila, 1989, pp. 112-113.



Figura 2. Antonio Susillo, *Juan Martínez Montañés*, 1895

El *Crucificado* de la antigua capilla abierta de las Esclavas Concepcionistas permite establecer con exactitud los principales rasgos morfológicos de Antonio Susillo: una estructura sólida determinada por el estudio de modelos reales y, en consecuencia, por el valor estructural de la columna vertebral y los demás referentes óseos; colocación de los pies en paralelo sobre el *subpedanium*, con la consiguiente simetría del cuerpo; volúmenes bien determinados, incluso contundentes en sus definiciones; gran atención a los pormenores anatómicos; la misma o mayor atención aún a detalles accesorios mostrados a través de las texturas; gran soltura en el modelado, a veces diluido hasta la completa integración de las partes; fusiones de masas en los pelos; característico valor expresivo de los contrastes de texturas; una relación directa entre los movimientos, la anatomía naturalista y los efectos expresivos asociados; y un detalle tan personal y moderno como el sudario muy escueto, reducido a una simple tela superpuesta en la zona pública.

Esos rasgos morfológicos permiten reconocer una auténtica renovación formal de la escultura sevillana en función de los parámetros del realismo internacional procedente de París. No hay ninguna connotación derivada del brillante pasado barroco de la ciudad, afirmación a tener en cuenta a la hora de valorar la ascendencia del escultor sobre Antonio Castillo Lastrucci.

Antonio Susillo lo ratificó en el *Crucificado de las Mieles*, con el que se separó por completo de las tradiciones sevillanas. En este, mantuvo la colocación de los pies en paralelo, consiguiendo un movimiento muy sugerente con el leve adelantamiento de uno de ellos y el recogimiento sobre los *stipes* del otro con un leve ángulo. La anatomía tiene una mayor corpulencia y los volúmenes mantienen la grandeza propia de una obra monumental. Los contrastes de texturas son muy eficientes y asumen un protagonismo plástico determinante y el pelo está dispuesto como una potente masa, orgánica y casi abstracta. Además, el vaciado de una serie de objetos reales para la configuración de la cruz, a partir de maderos corroídos; la cuña de madera del *subpedanium*; la corona de espinas y la tela y la sogá del sudario, obtenidos de tales materiales superpuestos a los volúmenes modelados, le confieren una morfología muy particular. Tanto como la expresión, consecuencia de los movimientos anatómicos y del trance físico representado. Esto último lo ratificó en la *Cabeza de Crucificado*.

El modelado del torso de la *Estatua de Juan Martínez Montañés* muestra la estructura de un modo muy claro, pues al ser un elemento secundario en un grupo escultórico poco visible, Antonio Susillo renunció a los detalles externos y limitó los contrastes de texturas, dejando muy visibles la constitución del eje estructural y la caja ósea y el movimiento de la anatomía en función de un impulso ascensional, imprescindible en la condena a cruz.

Muy interesante es también la codificación que hizo el propio Antonio Susillo en el pequeño crucifijo que porta la imagen del *Beato Diego de Cádiz* del convento de Capuchinos. Debido al pequeño tamaño, el escultor marcó

mucho la estructura ósea, señalando la caja torácica de un modo muy característico, con un típico marcado de las costillas superiores en disposición de peina y con un leve hueco en superficie. Del mismo modo, Antonio Susillo codificó la cabeza y el rostro, definidos con una frente amplia y despejada, la nariz muy definida y recta y la expresión suave, un tanto idealizada.

A esas representaciones originales de Antonio Susillo hay que añadir otras dos derivadas directamente, el *Crucificado* de la iglesia de las Esclavas Concepcionistas, obra de Adolfo López, quizás usando modelos intermedios y vaciados originales invertidos del propio Antonio Susillo; y el *Crucificado* de Sebastián Santos Rojas en la iglesia de San Jacinto,⁹ del año 1932, que repite la posición de los pies y la consiguiente de las piernas y tiene el interés de una suavización de las formas que lo separa de la fuente original, hecho este junto con la cronología que lo señalan como un antecedente directo para Antonio Castillo Lastrucci.

LA BÚSQUEDA DE UNOS PRINCIPIOS PROPIOS, EL *CRUCIFICADO DEL CALVARIO DE GALAROZA*, EN 1935

La primera imagen de Antonio Castillo Lastrucci con este tema es el *Crucificado de la Expiración* de la Hermandad del Dulce Nombre de Sevilla,¹⁰ del año 1923. Se trata de una miniatura poco conseguida, debido a su duro carácter ecléctico y la rareza en la combinación de referentes. El escultor reprodujo la iconografía y los detalles iconográficos del *Crucificado de la Expiración* (Cachorro de Triana) de Francisco Antonio Gijón, en 1681; sin embargo, no utilizó el procedimiento ni los recursos técnicos del escultor barroco, optando por soluciones simples derivadas de la escultura monumental y del realismo derivado de Antonio Susillo. Lo hizo de modo tímido y con un carácter muy superficial, sin llegar a superar en ningún momento las imposiciones formales de la referencia, a modo de primer acercamiento a una representación especialmente compleja.

Fue un antecedente que no tuvo consecuencias inmediatas en la producción de Antonio Castillo Lastrucci, que por otra parte le dejó una lección muy clara: la difícil relación entre las obras maestras de la escultura barroca sevillana y las nuevas técnicas derivadas de Antonio Susillo. En sus siguientes imágenes desechó ese eclecticismo híbrido.

El primero de Antonio Castillo Lastrucci de tamaño natural es el *Crucificado del Calvario* (Fig. 3),¹¹ de la localidad de Galaroza, en la provincia de

9. SEBASTIÁN SANTOS CALERO: *Sebastián Santos Rojas*, Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1995, p. 57.

10. JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ; Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci*, vol. II, Sevilla: Tartessos, 2009. GG-RM I 110.

11. GG-RM I 139.

Huelva, del año 1935. Lo primero que hizo el escultor fue definir un modelo iconográfico propio, que aun manteniendo ciertos recuerdos de la tradición barroca se distanciase lo suficiente de esta y le permitiese codificar una búsqueda de formas personales con recursos tomados del realismo derivado de Antonio Susillo en el que se había formado. Con esa decisión consiguió distanciarse de la tradición y, al mismo tiempo, evitó quedarse en la simple versión de un tema de Antonio Susillo, como le había sucedido a Adolfo López en el *Crucificado* de la iglesia de las Esclavas Concepcionistas y a Sebastián Santos Rojas en el *Crucificado* de la iglesia de San Jacinto. En definitiva, Antonio Castillo Lastrucci buscó expresarse con argumentos propios, aprovechando las aportaciones de la tendencia realista a la que pertenecía, y evitó alinearse con una serie de versiones derivadas del mismo referente.

Ese modelo, atento a la realidad e idealizado al mismo tiempo, le proporcionó al escultor una impronta que mantendría en toda su producción. Tenemos que detenernos aquí, pues pese a esa condición, la ascendencia de Antonio Susillo es muy evidente, tanto en aspectos compositivos como en decisiones técnicas y pormenores de la ejecución. Lo primero que llama la atención es el modo de plantear las piernas en paralelo, decisión justificada en este por el apoyo de los pies en el *subpedanium* que mantuvo después en el pequeño crucifijo que sostiene el *Beato Diego de Cádiz*, sujeto solo por tres claros. Antonio Castillo Lastrucci asumió esa condición con suma naturalidad y con la libertad que le proporcionó el carácter intelectual de la misma, motivo por el que pasa desapercibido para el público. Es algo que no se ve de modo inmediato, que hay que pensarlo para darse cuenta de su alcance en la composición. Ningún escultor barroco lo había hecho y es un rasgo morfológico de las composiciones de Antonio Susillo.

La decisión tuvo una consecuencia clara, eso le permitió mantener la identidad formal y el sentido de la monumentalidad del torso, como ya había hecho su maestro. Las diferencias son estilísticas, la coincidencia afecta a un nivel superior, a la definición estructural y la configuración. El paralelismo de las rodillas refuerza esa solidez y sustenta decisiones personales, como la luxación del hombro izquierdo, muy traumática, y el hundimiento del hombro derecho, ambos muy deformados y con giros visuales que denotan una leve inclinación hacia el expresionismo. Como vemos, Antonio Castillo Lastrucci mantuvo planteamientos y recursos técnicos de su maestro y aportó otros personales con los que definió un estilo propio. Por ejemplo, las costillas tan marcadas con golpes de gubia muy verticales proceden de los contraluces de Antonio Susillo y también la fuerza rectora del eje de la cara; mientras que la idealización del rostro, muy personal, y el ajuste semicircular del sudario sobre la pierna izquierda, como si el paño fuese un elemento rígido, son aportaciones propias.



Figura 3. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado del Calvario*, Galaroza, provincia de Huelva, 1935

En conclusión, Antonio Castillo Lastrucci inició con este *Crucificado del Calvario* de la localidad de Galaroza un proceso de codificación en el que utilizó referencias y recursos de su maestro junto a aportaciones y decisiones propias con las que definió un modelo derivado y propio a la vez. Es un planteamiento muy interesante, con el que la tendencia realista internacional llegó al final de su fase evolutiva en Sevilla. Puede decirse que supuso el inicio de la última etapa de la misma, en la que mantuvo su carácter y se mostró en paralelo a otras tres tendencias, la clasicista mediterránea con su naturalismo bien simplificado, como puede verse en las esculturas de Enrique Pérez Comendador, Agustín Sánchez Cid y Antonio Illanes, la expresionista representada por Luis Ortega Bru y la neobarroca comandada por Sebastián Santos Rojas, Antonio Eslava Rubio y Rafael Barbero. El ya veterano maestro se reafirmaba en unos criterios que empezaban a ser los de tiempos anteriores, actualizados con la prolongación de su actividad y tan válidos en ese momento como cualquiera de los coetáneos en los que se desenvolvían escultores mucho más jóvenes.

LAS CODIFICACIONES PROPIAS Y LA ASCENDENCIA SUSILLES
CA EN EL *CRUCIFICADO DE LA VERA CRUZ* DE SIERRA DE YEGUAS,
EN 1937; *CRUCIFICADO DEL PERDÓN Y LA VERA CRUZ*, DE COÍN,
EN 1937-38; Y *CRUCIFICADO DE LA SANGRE DE ARRIATE*, EN 1938

Una vez encontrado un camino propio, Antonio Castillo Lastrucci maduró ese proceso de codificación en el *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas (Fig. 4),¹² en la provincia de Málaga, en 1937. En esta escultura elevó a un nivel plástico superior los planteamientos anticipados en el *Crucificado del Calvario* de Galaroza. La composición triangular mantiene el paralelismo de las piernas y las rodillas y con esto la simetría y la monumentalidad del torso, recurso tomado de Antonio Susillo, que mantuvo de un modo más claro o con ciertos reajustes en todas estas esculturas. Igualmente, el modo de señalar las costillas y la zona del esófago, con golpes de gubia verticales, también deriva de este. La diferencia está en que esta vez esos golpes de gubia son mucho más fuertes, los cortes están muy marcados, de modo que tienen una significación plástica muy distinta a las referencias tomadas del maestro. Además, el trabajo en negativo le proporciona un sentido virtual ajeno a este. Las deformaciones de los hombros son análogas y proporcionan notas expresionistas que contrastan con el despliegue virtual de las costillas.

12. GG-RM I 162.



Figura 4. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Vera Cruz*, Sierra de Yeguas, 1937



Figura 5. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Sangre de Arriate*, 1938. Antonio Susillo, *Crucificado de las Mieles*, 1895-96

El aprovechamiento y la transformación de las formas y los recursos tomados de Antonio Susillo por Antonio Castillo Lastrucci quedaron confirmadas en el *Crucificado del Perdón y la Vera Cruz* (Fig. 6),¹³ de Coín, en la provincia de Málaga, tallado en 1937-38; y el *Crucificado de la Sangre de Arriate* (Fig. 5),¹⁴ en la de Málaga, del año 1938. Los dos están representados vivos, como los crucificados de Antonio Susillo. En ellos repitió la organización de las piernas y el orden estructural del torso derivado, siguiendo con exactitud el planteamiento de su maestro; y el despliegue virtual de las costillas, mucho más marcado, hasta el punto que parece representado en negativo y llega a convertirse en un elemento expresionista codificado con criterio propio.

La diferencia con el *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas del que derivan dichos planteamientos está en la composición de las cabezas, los dos con rasgos físicos que recuerdan al *Crucificado de las Mieles* y los cuatro bustos de Antonio Susillo y una caída del pelo por el lado derecho análoga. El tratamiento técnico de la barba también concuerda con el del maestro,

13. GG-RM I 176.

14. GG-RM II 198.

pues es muy suelto y busca efectos visuales mediante el contraste de texturas. El sudario del primero repite el modelo del *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas, modelo muy original a partir de los de Juan de Mesa y otros escultores del siglo xvii, muy distinto a los de Antonio Susillo. El resultado son dos imágenes realistas, muy expresivas, con las que dio una respuesta personal a influencias bien asimiladas.

LA DEFINICIÓN DE UN MODELO PROPIO, EL *CRUCIFICADO DE LA BUENA MUERTE* DE LA HERMANDAD DE LA HINIESTA, EN 1937-1938; Y LAS IMÁGENES RELACIONADAS

El modelo quedó completamente definido con el *Crucificado de la Buena Muerte*, de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla,¹⁵ tallado en 1937-38, coetánea de las anteriores y consecuencia directa del *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas. La composición es análoga, por lo que en segunda instancia puede considerarse como la continuidad evolucionada de la propuesta de Antonio Susillo a finales del siglo xix. De ahí que la constitución del torso sea idónea para el desarrollo de la caja torácica con el sentido visibilista definido en la escultura antes citada de Sierra de Yeguas. El despliegue de la estructura ósea, desvelado de modo muy evidente es espectacular. Mientras que la composición estructural se mantuvo fiel a Antonio Susillo, ese recurso en la talla de la caja torácica se distanció con criterio del planteamiento del que procede, renunciando a su posición en la dinámica orgánica del cuerpo para ofrecerse como un elemento relevante en las relaciones plásticas de la imagen. La cabeza sigue el mismo modelo de la imagen de Sierra de Yeguas, muy idealizado ya y con rasgos morfológicos muy personales, como el desplazamiento de la dentadura. Como nota diferencial, es el único de los crucificados de esta época en el que no recurrió al grafismo del ajuste del sudario a la pierna con un volteo rígido, como si fuese un segmento de arco.

Puede decirse que partiendo del realismo de Antonio Susillo, Antonio Castillo Lastrucci definió con el *Crucificado de la Buena Muerte* (Fig. 7) de la Hermandad de la Hiniesta un camino propio, en el que mantuvo ciertos aspectos de la obra de su maestro de modo claro y directo; y transformó otros que no podrían entenderse en su justa medida sin un conocimiento preciso de su procedencia. La madurez de esta representación, tanto en aspectos compositivos como en la incidencia plástica de las codificaciones derivadas de los procedimientos y los recursos tomados de Antonio Susillo, se convirtió en el punto de partida de toda una serie.

15. GG-RM I 170.



Figura 6. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado del Perdón y la Vera Cruz*, Coín, 1937-1938



Figura 7. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Buena Muerte*, Hermandad de la Hiniesta, Sevilla, 1937-38

El más cercano es el *Cristo Crucificado* de Bélmez,¹⁶ en la provincia de Córdoba, del año 1938. Antonio Castillo Lastrucci pudo utilizar el mismo original, pues el planteamiento y las codificaciones son análogas, e incluso el modelo de cabeza y rostro son muy parecidos, y lo que es muy significativo, también el sudario, con un vuelo natural y sin el rasgo morfológico que distingue a todos los demás.

Al componer estas esculturas con una serie de codificaciones estructurales y formales bien definidas, todas se parecen mucho. Eso produjo un efecto incierto, pues a simple vista dan la impresión de repetirse una y otra vez, cuando lo cierto es que, pese a ese aspecto común que no puede negarse, también presentan diferencias apreciables que deben tenerse en cuenta.

Por ejemplo, el *Crucificado de la Buena Muerte* de la localidad de Don Benito,¹⁷ en la provincia de Badajoz, derivado del mismo modelo, tiene los rasgos mucho menos marcados y el sudario invertido; el *Crucificado del Consuelo*, en Torralba de Calatrava, provincia de Ciudad Real, difiere en aspectos compositivos y mantiene los rasgos morfológicos indicados, y es bastante menos monumental que los anteriores; más fiel es el *Crucificado de La Vera Cruz*,¹⁸ de Los Palacios y Villafranca; las formas son más suaves en el *Crucificado de La Vera Cruz* de Estepona,¹⁹ en la provincia de Málaga; y el *Crucificado de la Sangre* (Fig. 8),²⁰ Gibraleón, Huelva, presenta variaciones muy interesantes en el sudario, con una vuelta del tejido cuyo vuelo superpuesto recuerda de modo claro las interpretaciones escuetas de Antonio Susillo. Todos estos son del año 1939 y presentan una misma estructura en la composición del sudario, derivado del *Crucificado del Calvario* de la localidad de Galaroza, del año 1935, repetido en el *Crucificado de la Buena Muerte* de la hermandad de la Hiniesta, del año 1937, siendo a la vez muy distintos entre sí, debido a las variantes técnicas y la gran facilidad del escultor para distribuir los volúmenes.

La continuidad y la transformación de Antonio Castillo Lastrucci seguirá un proceso evolutivo en el que cada vez se diluirán más las referencias procedentes de Antonio Susillo, tanto las de orden estructural que afectan a la composición como las técnicas con las que obtuvo efectos determinados con el mismo o distinto sentido, según los casos. Esto es muy evidente ya en el *Crucificado de las Injurias* (Fig. 9) de la localidad de Hinojosa del Duque,²¹ en la provincia de Córdoba, del año 1941. El escultor reorientó sus objetivos y la imagen pasó de los efectos visuales a un mayor refinamiento en la talla.

16. GG-RM I 175.

17. GG-RM I 185.

18. GG-RM I 212.

19. GG-RM I 216.

20. GG-RM I 228.

21. GG-RM I 260.

Con ese cambio de criterio, la composición parece apartarse de los modelos del siglo XIX; la estructura externa de la caja torácica es mucho menos visible; y las codificaciones propias traducidas como rasgos morfológicos adquieren una nueva dimensión, más idealizada. Con esa evolución y el apoyo de nuevos escultores de oficio como Julián Cumplido, Antonio Castillo Lastrucci fue distanciándose de la talla suelta, muy pictoricista, propia del realismo internacional y de Antonio Susillo en particular. Aun así, esos rasgos, aunque muy atenuados, siguen presentes en esta escultura y lo estarán en las posteriores, señalando la continuidad de la escuela derivada del gran maestro de la escultura sevillana del siglo anterior.



Figura 8. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de la Sangre*, Gibraleón, Huelva, 1939



Figura 9. Antonio Castillo Lastrucci, *Crucificado de las Injurias*, Hinojosa del Duque, Córdoba, 1941

CONCLUSIONES

La formación de Antonio Castillo Lastrucci junto al maestro del modelado Antonio Susillo fue determinante para su adscripción al realismo internacional derivado de Carpeaux y el arte parisino. La afirmación, que no tendría anda de extraordinaria analizando su estatuaría monumental, los grupos profanos, los retratos y los relieves de salón, sí es más sorprendente en cuanto ese estilo derivado de Antonio Susillo se convirtió gracias a Joaquín Bilbao primero y, sobre todo, a Antonio Castillo Lastrucci, en la tendencia dominante en las representaciones de la Semana Santa de Sevilla, en el amplio período comprendido entre 1911 y 1967. Su vínculo con este movimiento fue decidido y su reorientación desde la escultura profana hacia la imaginería procesional permitió proyectarla y consolidarla en un contexto al que dicho movimiento solo había podido acceder de modo tímido y tan discutido como rechazado.

Antonio Castillo Lastrucci llevó el realismo internacional a la Semana Santa de Sevilla y triunfó de pleno desarrollándolo en nuestras cofradías y otras de Andalucía y el resto de España. En las cinco décadas en las que desarrolló ese trabajo en el ámbito religioso y procesional pasó por cuatro etapas claramente diferenciables, la más importante la primera, en la década de los años veinte y en vísperas de la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929, tanto por la fidelidad a los planteamientos realistas internacionales y las concomitancias con la obra de Carpeaux, a través de Antonio Susillo, y Rodin, con la influencia directa de Joaquín Bilbao, como por la excelencia de las técnicas mixtas con las que resolvió los grupos de talla completa. Fue un momento en el que frecuentó el taller del maestro un joven Antonio Illanes, escultor vinculado a otra tendencia y que resultó fundamental para su reconversión técnica. La segunda etapa, en las décadas de los años treinta y cuarenta, se caracterizó por la contención de esos principios, quedando Antonio Susillo como referencia principal y el realismo como principio muy aliviado de los vínculos internacionales iniciales. La tercera etapa del taller, ya en los años cincuenta, mantuvo el magisterio compositivo y derivó hacia la repetición de los modelos y una talla más suave; condiciones muy acentuadas en la cuarta y última etapa, ya en la década de los sesenta y hasta el fallecimiento del escultor en 1967.

En cuanto al tema de la crucifixión que aquí nos ocupa, y centrándonos solo en los que talló en la década de los años treinta, cuando afrontó el tema por primera vez, superados los cincuenta años, hay que reconocer que lo hizo partiendo de un modelo determinado, el *Crucificado de las Mieles* de Antonio Susillo, cuyas distintas versiones se fechan entre 1886 y 1896. Hay que reconocer que Antonio Castillo Lastrucci no se ajustó fielmente a ese modelo, por lo que no puede hablarse de copias y ni siquiera de versiones; no

obstante, lo tuvo muy en cuenta, sobre todo a la hora de plantear la estructura y de resolver determinadas cuestiones anatómicas.

A diferencia de lo que sucedió en la década anterior, en la que Antonio Castillo Lastrucci se mantuvo ajeno a los modelos que aportaba la tradición barroca sevillana, en el caso de los crucificados de los años treinta es evidente la ascendencia de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, fechados en 1602-1625; no obstante, solo como referencia iconográfica y compositiva, no como modelo para un desarrollo técnico y formal y mucho menos por cuestiones de estilo. Antonio Castillo Lastrucci nunca fue un neobarroco, se mantuvo siempre en la esfera del realismo internacional, aun en las últimas etapas en las que renunció a la investigación y se repitió minimizando el interés de su producción; como tampoco lo fue Antonio Illanes, que un poco antes, desde 1929, mostró idéntico interés por los modelos del siglo xvii y los resolvió según los criterios técnicos y formales propios del Clasicismo mediterráneo, tendencia que surgió con el cambio de siglo y desde entonces se proyectó en paralelo al realismo internacional desde la misma París.

Lo que hizo Antonio Castillo Lastrucci con estos crucificados no fue una excepción, pues como hemos visto, los modelos barrocos fueron referentes admirados desde perspectivas muy distintas y sirvieron de modelo para varias tendencias en el siglo xx, lo que sí fue singular fue que hiciese esa actualización desde los parámetros realistas internacionales, que ya habían llegado a su plenitud en otros puntos de España en las primeras décadas del siglo xx con las interpretaciones de Mariano Benlliure y ya habían sido superados en el propio contexto sevillano. Con esa proyección a la escultura religiosa y a la Semana Santa encontraron un nuevo campo en el que apenas había podido proyectarse antes, alargando así su vigencia durante más de cuatro décadas sobre su cronología natural.

El modelo de Antonio Castillo Lastrucci quedó plenamente definido con el *Crucificado del Calvario*, de la localidad de Galaroza, en la provincia de Huelva, del año 1935. La ascendencia de Antonio Susillo quedó muy bien codificada en esa escultura, en la que no solo estableció un modelo, también definió un modo propio de plantear la anatomía y reafirmó la tipología con la que planteó las imágenes de Cristo en la década de los años veinte. Las variantes que desarrolló en el *Crucificado de la Vera Cruz* de Sierra de Yeguas, en 1937; *Crucificado del Perdón y la Vera Cruz*, de Coín, en 1937-38; y *Crucificado de la Sangre de Arriate*, en 1938, no afectaron a los aspectos fundamentales definidos en la configuración del primero; sin embargo, mostraron la gran cantidad de recursos del escultor, unas veces simplificando la anatomía, otras los elementos complementarios, como el sudario o la corona de espinas; y otras enfatizándolos para buscar un efecto expresivo distinto. Los cuatro son muy similares y todos tienen particularidades que los distinguen, no es una contradicción, sino un rasgo propio de la creatividad del escultor.

Antonio Castillo Lastrucci había realizado cuatro crucificados antes de tener la oportunidad de tallar uno para la ciudad en la que vivía y trabajaba. El *Crucificado de la Buena Muerte* de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla, fechado en 1937-1938, fue el quinto en apenas algo más de tres años, sin duda como consecuencia de las lamentables pérdidas del año 1936 y de las nuevas necesidades religiosas. Podemos compararlo directamente con el primero, siendo fácil apreciar como optó por ligeras deformaciones expresionistas en las zonas anatómicas en las que pueden identificarse los daños principales de la crucifixión, además del interés por una talla suelta, en consonancia con esa derivación y, sobre todo, con los acabados pictoricistas propios del realismo internacional y de Antonio Susillo en particular.

La pauta quedó establecida desde ese momento. Con el anterior se relaciona el *Crucificado* de Bélmez, en la provincia de Córdoba, del año 1938. Es el más fiel de todos al de Sevilla y el único que pudiera considerarse una segunda versión a partir de un mismo original. Al menos de un modo directo y sin apenas cambios. El *Crucificado de la Buena Muerte* de Don Benito, en la provincia de Badajoz, del año 1939, deriva del mismo modelo, tiene los rasgos mucho menos marcados y el sudario invertido. En este caso, aun cuando hubiese partido del mismo original, las diferencias técnicas dieron por resultado una interpretación con matices propios. El *Crucificado del Consuelo*, en Torralba de Calatrava, provincia de Ciudad Real, del mismo año 1939, difiere en aspectos compositivos y mantiene los rasgos morfológicos indicados a costa de la monumentalidad heredada en los anteriores de la escultura profana en la que se había formado. Por el contrario, son más fieles al modelo sevillano el *Crucificado de La Vera Cruz*, de Los Palacios y Villafranca; *Crucificado de La Vera Cruz* de Estepona, en la provincia de Málaga; y *Crucificado de la Sangre*, de Gibralfuente, en la provincia de Huelva, los tres del año 1939, estos dos con formas más suaves, que anticipan los criterios de la siguiente década, como ya vemos en el *Crucificado de las Injurias* de la localidad de Hinojosa del Duque,²² en la provincia de Córdoba, del año 1941.

Todos responden a un patrón determinado. En definitiva, se trata de toda una serie, en la que Antonio Castillo Lastrucci desarrolló el realismo internacional iniciado en París en la década de los sesenta del siglo XIX e introducido en Sevilla por Antonio Susillo en 1879. Es la tendencia en la que se expresaron escultores importantes como Joaquín Bilbao y Lorenzo Coullaut Varela, en el primer tercio del siglo XX, cuya vigencia prolongó incorporándola a la escultura religiosa y a las procesiones de Semana Santa a partir de 1923. Los crucificados aquí analizados son una muestra tardía de ese tipo de arte y, por su importancia, podemos decir que lo consolidaron como una variante en un nuevo medio del que había quedado al margen en origen. La original fusión de los modelos del siglo XVII con los planteamientos formales

22. GG-RM I 260.

y los recursos técnicos realistas del período indicado avalan su originalidad y las posibilidades evolutivas de dicho movimiento. Igualmente, la categoría plástica de esos doce crucificados es suficiente para tenerlos en cuenta como un momento importante en el contexto artístico sevillano.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL FUENTES, JUAN: *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo XX*, Sevilla: Tesis doctoral inédita, 1982.
- ÁLVAREZ CRUZ, JOAQUÍN: «Notas biográficas sobre el escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 521-538.
- DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: «Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX», *Boletín de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 9, 1981, pp. 183-218.
- BLÁZQUEZ, FAUSTO: *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana de 1929*, Ávila: Diario de Ávila, 1989.
- FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO: *El Palacio de San Telmo*, Sevilla: Géver, 1991.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL: «Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)», *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: El arte del siglo XIX*, 1978.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL: «Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 10, 1997, pp. 289-318.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL: «Antonio Susillo. Entre el último romanticismo y el primer realismo», *Temas de Estética y Arte*, XI, 1997, pp. 25-67.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y RODA PEÑA, JOSÉ: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, JESÚS: *Antonio Castillo Lastrucci*, vol. II, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2009.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, JESÚS: «Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 391-414.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL; y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, JESÚS: «La obra de Antonio Susillo en la casa palacio de la Condesa de Lebrija», *Temas de Estética y Arte*, 27, 2013, pp. 177-219.
- IGLESIAS CUMPLIDO, ALICIA: «Una obra inédita del escultor Antonio Susillo: El sueño de un ángel (1885)», *Laboratorio de Arte*, 31, 2019, pp. 693-702.

- IGLESIAS CUMPLIDO, ALICIA: «Un grupo escultórico recuperado de Antonio Susillo. El grito de independencia (1884)», *Norba. Revista de Arte*, 43, 2023, pp. 323-346.
- LAFITA, TERESA: *Sevilla Turística y Cultural, fuentes y monumentos públicos*, Madrid: ABC, 1998.
- SANTOS CALERO, SEBASTIÁN: *Sebastián Santos Rojas*, Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1995.

CURRÍCULUM DE LOS AUTORES

JESÚS SÁNCHEZ ALGUACIL

Graduado en Historia por la Universidad de Murcia. Máster en Historia y Patrimonio Histórico por la Universidad de Murcia. Máster en Arqueología Profesional y Gestión del Patrimonio Integral por la Universidad de Alicante. Autor del libro «Poblamiento y epigrafía romana de Caldes de Montbui (Vallés Oriental, Barcelona) ss. II a. C.-II d. C.». Autor de varios artículos académicos relacionados con el mundo romano en revistas como *Hispania Antiqua*, *Cuadernos de Arqueología* de la Universidad de Navarra, *Studia Historica*, *Potestas*, *Panta Rei* y *Espacio Tiempo y Forma*. Director del proyecto de prospección arqueológica programada en el valle del Guadalentín, en el término municipal de Totana.

VÍCTOR CRUZ LAZCANO

Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Ha intervenido en proyectos museológicos, museográficos, editoriales, educativos y de investigación con diversas instituciones. Ha participado como ponente en congresos tanto nacionales como internacionales y cuenta con un relevante número de publicaciones de capítulos en libros colectivos y revistas arbitradas. Entre sus líneas de investigación se encuentran las postimerías en el pensamiento y el arte novohispano, la vida cotidiana y las instituciones monacales durante el periodo virreinal, la Real Academia de san Carlos de Nueva España y la orden del Carmen descalzo en el ámbito de la monarquía hispana.

IVÁN PANDURO SÁEZ

Doctor en Historia y Artes por la Universidad de Granada con la tesis doctoral *Respice post te! Los Reales Palacios de México y Lima, siglos XVI-XVIII*, actualmente es profesor en el Departamento de Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén. Sus investigaciones se adentran en el ámbito cultural de los virreinos americanos y los vínculos artísticos que se desarrollan durante la Edad Moderna con la península Ibérica e Italia. Principalmente, cuenta con publicaciones en revistas indexadas acerca de la arquitectura del poder, la teología que se concibe al amparo de la Monarquía hispánica y los reflejos del aparato indiano en la pintura virreinal durante el siglo XVII y XVIII. Ha impartido ponencias invitadas y comunicaciones en distintas universidades americanas y europeas y en instituciones como el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima, Perú y el Instituto Nacional de Historia del Arte en París. Pertenece al grupo de investigación Hum. 806 Andalucía y América: Patrimonio y Relaciones Artísticas. Asimismo, ha participado en distintos proyectos I+D+i siempre en el ámbito de la historia del arte en América.

SERGIO ROMÁN ALISTE (UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

Profesor permanente laboral de Historia del Arte en la Universidad Rey Juan Carlos. Es Doctor en Historia y Teoría del Arte en la Edad Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid (2015). Su investigación se centra en las intersecciones entre enseñanza artística y creación visual en la India contemporánea, desde una perspectiva poscolonial. Al mismo tiempo explora el potencial de las herramientas digitales aplicadas a la investigación humanística. Integra desde 2009 proyectos I+D dedicados a la transculturalidad artística entre Asia y Occidente. Estas investigaciones se han enriquecido con estancias en Visva-Bharati University (Santiniketan), en el American Institute of Indian Studies (Delhi) y en la School of Oriental and African Studies de Londres, donde profundizó en la pedagogía artística bajo dominio colonial. La especialización en ilustración histórico-arqueológica y técnicas 3D obtenida en 2019 ha impulsado una segunda línea dedicada a la digitalización y virtualización del patrimonio. Como miembro de la red FEST-digital (2020-2023) ha desarrollado reconstrucciones virtuales de ornatos efímeros y jardines barrocos, integrando historia del arte y humanidades digitales.

ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO

Doctora en Historia del arte por la Universidad de Sevilla en 2020, Profesora en el departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la facultad

de Bellas Artes de la misma ciudad y miembro del Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico (Hum. 1030), dirigido por el Dr. Andrés Luque Teruel. Entre sus publicaciones destacan los libros dedicados al pintor Juan Fernández Lacomba, en 2022; Juan de Astorga, en 2023; José Montes de Oca, en 2024; Manuel Martín Nieto, en 2024; y Guillermo Martínez Salazar, en 2025. También capítulos de libros dedicados a Julián Cumplido y Darío Fernández Parra, en 2017-2019; Antonio Polo, Sabián Sámboles y Rogelio Abreu, en 2019; y Antonio Calvo Carrión, en 2022. Cuenta con artículos en revistas especializadas de México, Madrid, Sevilla, Cáceres y Las Palmas.

REVISORES DE ESTE NÚMERO

José Javier Azanza López (Universidad de Navarra)
Josep Benedito Nuez (Universitat Jaume I)
Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Sergi Doménech García (Universitat de València)
Reyes Escalera Pérez (Universidad de Málaga)
Yolanda Guasch Marí (Universidad de Granada)
Ángel Justo Estebaranz (Universidad de Sevilla)
Ewa Kubiak (University of Łódź)
José Roda Peña (Universidad de Sevilla)
Oskar J. Rojewski (UNED - University of Silesia in Katowice)
Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada)
Ana Esther Santamaría Fernández (Universidad Rey Juan Carlos)
Mario Carlos Sarmiento Zúñiga (Universidad Nacional
Autónoma de México)

Contribuciones para *Potestas*

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

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

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

PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

FORMATO DEL TEXTO

Texto:**Fuente:**

Texto: Times New Roman, tamaño 12.

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

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

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado: 1,5.

Comillas: se utilizarán para las citaciones de menos de tres líneas las comillas angulares («»).

Citas largas: cuando la cita textual sea de más de tres líneas se sangrará el texto y se utilizará la fuente Times New Roman, tamaño 11.

Abreviaturas: las abreviaturas serán coherentes a lo largo de todo el artículo y fácilmente identificables. En caso necesario, se incluirá una lista final con el significado de cada una de ellas.

Cursiva: la cursiva será solamente empleada para palabras sueltas textuales en otro idioma distinto del empleado en el artículo, para palabras sueltas textuales en el idioma del manuscrito se emplearán las comillas angulares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas irán insertadas en las notas a pie de página y se deberá incluir una bibliografía al final del artículo. La forma de citación tanto en las referencias a pie como en la bibliografía será la misma:

BIBLIOGRAFÍA EN LAS NOTAS A PIE DE PÁGINA:

Fuente: Times New Roman, tamaño 10.

Párrafo:

Sangría especial: primera línea en 0,5.

Espaciado sencillo.

Libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (Tipo de letra Versales): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Capítulo de libro:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Revista:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Documento:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (si existe): «Título del documento» (si existe). Fecha. Nombre de la colección: número de la caja y/o legajo. Centro de investigación en que se encuentra.

Las remisiones sucesivas a esas mismas obras en notas a pie de página se harán de forma abreviada: (APELLIDO (en versales), *título abreviado* (en cursiva), páginas (p. o pp.); para evitar confusiones, no deben usarse las expresiones *loc. cit.* u *op. cit.*; en cuanto al *ibid.* o *ibidem*, siempre subrayado (esto es, en cursiva) y solo en caso de repeticiones absolutamente inmediatas.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Fuente: Times New Roman, tamaño 12.

Párrafo:

Espaciado sencillo.

Libro:

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE (tipo de letra versales): *título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Capítulo de libro:

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE: «Título del capítulo», en NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (ed.) / (coord.) / (dir.): *título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Revista:

APELLIDOS DEL AUTOR Y NOMBRE: «Título del artículo», en *Título de la revista*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).

Documento:

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (si existe): «Título del documento» (si existe). Fecha. Nombre de la colección: número de la caja y/o legajo. Centro de investigación en que se encuentra.

ILUSTRACIONES, PLANOS Y GRÁFICOS:

Los cuadros, gráficos, planos o ilustraciones deben presentarse por separado en soporte digital y subirse a la plataforma, igualmente numeradas e incluyendo un documento con la referencia de los pies de foto. En los pies de fotos deberá hacerse referencia al autor, título de la obra (en cursiva), fecha, medidas y localización, en la medida de lo posible.

La resolución de las imágenes deberá ser como mínimo de 300 dpi, de un tamaño 12 × 17 cm, y en formato TIFF o JPEG.

EVALUACIÓN:

Los artículos recibidos serán evaluados por dos especialistas del área del Consejo de redacción, del Consejo asesor o evaluadores externos y su publicación podrá estar condicionada por la introducción de las observaciones que se haya indicado en este proceso, de las que se informará puntualmente al autor.

Submissions to *Potestas*

GENERAL CONSIDERATIONS FOR SUBMITTING PAPERS

The submission of papers for its further publication depends on the favorable review of two external assessors. It is required that the work is unpublished, original and not under evaluation elsewhere.

In case an author would like to publish in a different journal or medium a paper previously published on *Potestas* by themselves, they should mention *Potestas* as the original publication. If further questions arise, please contact *Potestas* publication team.

PUBLICATION POLICY

Papers should be original and unpublished, and will not exceed 20 pages in A4 format, typed on one side, double spaced (2,100 spaces) in Times New Roman, point 12. Endnotes, images, tables, graphics, and appendices must be included separately.

Contributions can be submitted in Spanish, German, English, French, Italian and Portuguese.

Authors have to sign up at *Potestas* OJS online-platform to submit their paper. Personal contact information must be provided in order to complete the registration. Notifications regarding the status and evaluation of papers will be provided through this online platform. OJS online-platform registration and papers' uploading can be submitted in the following website: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/user/register>.

Papers must be accompanied by a 100 words (max.) abstract. In case the language of the article is not English, an abstract in English should follow the original one. 3 to 5 keywords in Spanish and English must be included, as well as their translation into the language chosen for the paper composition.

A brief resum or biodata of the author is also required, and it should be provided in the language chosen for the composition of the paper.

SUBMISSION GUIDELINES

Text:**Typeface:**

Font and size: Times New Roman, point 12.

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

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

Paragraph indents:

Indentation: first line 0.5

Spacing indents: 1.5

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHY AND BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

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

BIBLIOGRAPHY AT THE NOTES:

Font: Times New Roman, point 10.

Paragraph indent:

Indentation: first line 0.5

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

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

END BIBLIOGRAPHY:

Font: Times New Roman, point 12.

Paragraph indent:

Line spacing: single.

Book:

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

Book chapter:

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

Journal:

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

Document:

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

ILLUSTRATIONS, MAPS AND GRAPHICS:

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

REVIEW PROCESS:

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

Beiträge für *Potestas*

GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

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

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALBEITRÄGEN

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

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

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

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

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

TEXTGESTALTUNG

Haupttext:**Schriftart:**

Text: Times New Roman, Schriftgröße 12.

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

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

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

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

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

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

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

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN

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

BIBLIOGRAFISCHE ANGABEN IN DEN FUSSNOTEN:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 10.

Absatz:

Einzug: erste Zeile um 0,5 cm.

Zeilenabstand: 1,5-zeilig.

Monografie:

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

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

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

Aufsatz in einer Zeitschrift:

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

Dokument/Archivalie:

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

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

LITERATURVERZEICHNIS:

Schriftart: Times New Roman, Schriftgröße 12.

Absatz:

Einfacher Zeilenabstand

Monographie:

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

Kapitel eines Buches/Aufsatz in einem Sammelband:

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

Aufsatz in einer Zeitschrift:

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

Dokument/Archivalie:

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

ABBILDUNGEN, PLÄNE UND GRAFIKEN:

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

EVALUATION:

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

Números publicados

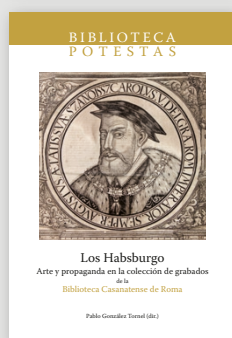


Colección Biblioteca Potestas

Como parte de un proyecto editorial global junto con la *Revista Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, se puso en marcha en el año 2003 la Biblioteca Potestas. Se trata de una colección de libros publicado por el Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I. La colección publica monografías o libros colectivos que aborden en profundidad la relación entre el poder, la religión, la monarquía, desde una perspectiva amplia histórica y artística, por lo que deben encuadrarse dentro de las disciplinas de Historia e Historia del Arte y todas sus especialidades. La Biblioteca Potestas cuenta con un amplio comité asesor con especialistas en dichos ámbitos nacionales e internacionales que garantiza la calidad de los originales y el proceso editorial dentro de los estándares de calidad científicos con revisión por pares ciegos. Las propuestas de publicación han de gestionarse a través de la editorial universitaria y siguiendo las normas de presentación de originales de la *Revista Potestas*.



El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad, ed. David Hernández de la Fuente, David Álvarez Jiménez y Rosa Sanz Serrano, Biblioteca Potestas, número 1, Universitat Jaume I, 2013.



Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma, ed. Pablo González Tornel, Biblioteca Potestas, número 2, Universitat Jaume I, 2013.



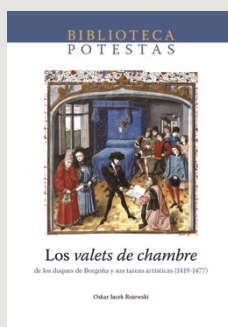
Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas número 3, Universitat Jaume I, 2017



El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonesa (1164-1516), ed. Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 4, Universitat Jaume I, 2018.



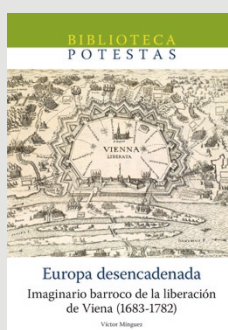
Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía, ed. Guadalupe Romero Sánchez, Biblioteca Potestas, número 5, Universitat Jaume I, 2019.



Los valets de chambre de los duques de Borgoña y sus tareas artísticas (1419-1477), Oskar Jacek Rojewski, Biblioteca Potestas, número 6, Universitat Jaume I, 2021.



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



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



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.



La elocuencia de la arquitectura. Gaetano Giannotta, Biblioteca Potestas, número 10, Universitat Jaume I, 2025.



Horror y belleza en el mar. Nuevas lecturas sobre la fabricación artística de la Batalla de Lepanto. Víctor Mínguez, Biblioteca Potestas, número 11, Universitat Jaume I, 2025.

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 SÁNCHEZ ALGUACIL (investigador independiente) <i>Spurius Cassius Vecellinus (SS. Cassius Sp. F. Sp. N.). Una construcción anacrónica de las fuentes literarias</i>	7
VÍCTOR CRUZ LAZCANO (investigador independiente) <i>El patronato del Santísimo Sacramento sobre la comunidad de carmelitas descalzos de San Luis Potosí contra los rayos, las centellas y todos los males</i>	29
IVÁN PANDURO SÁEZ (Universidad de Jaén) <i>Problemas de iconografía: Santo Tomás de Aquino protector de la Universidad del Cuzco</i>	63
SERGIO ROMÁN ALISTE (Universidad Rey Juan Carlos) <i>El diseño del orden Delhi de Edwin Lutyens: Una propuesta orientalista desde la tradición clásica para un modelo de Capitol Imperial (1914-1944)</i>	81
ALICIA IGLESIAS CUMPLIDO (Universidad de Sevilla) <i>Ascendencia de Antonio Susillo en los crucificados de Antonio Castillo Lastrucci en la década de los años treinta del siglo XX</i>	115
<i>Currículum de los autores</i>	141
<i>Revisores de este número</i>	145
<i>Contribuciones para Potestas</i>	147
<i>Submissions to Potestas</i>	151
<i>Beiträge für Potestas</i>	155
<i>Números publicados</i>	161
<i>Colección Biblioteca Potestas</i>	163