

POTESTAS

Revista de Estudios
del Mundo Clásico e Historia del Arte



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 Rojewski, Coré Ferrer

COORDINACIÓN EDITORIAL:

Dr. Juan Chiva Beltrán, Sergio Trigueros Navarro

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dr. Pedro Barceló (Universität Potsdam)

Dr. Eike Faber (Universität Potsdam)

Dr. Juan José Ferrer Maestro (Universitat Jaume I)

Dra. Christiane Kunst (Universität Osnabrück)

Dr. Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I)

Dr. Carles Rabassa Vaquer (Universitat Jaume I)

CONSEJO ASESOR:

Dr. Jaime Alvar (Universidad Carlos III de Madrid)

Dr. Philippe Bordes (Université de Lyon 2)

Dr. Peter Burke (Enmanuel College, University of Cambridge)

Dr. Michele Cataudella (Università di Firenze)

Dr. Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. Juan Chiva Beltrán (Universitat Jaume I)

Dr. Manfred Clauss (Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Dr. Ximo Company (Universitat de Lleida)

Dr. Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM)

Dr. Peter Eich (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Arq. Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana. Buenos Aires)

Dr. Nicolas Jaspert (Ruhr-Universität Bochum)

Dr. Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Alfredo J. Morales (Universidad de Sevilla)

Dr. José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. Manuel Núñez (Universidad de Santiago)

Dra. Pilar Pedraza (Universitat de València)

Dr. José Manuel Roldán Hervás (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. Flocel Sabaté i Curull (Universitat de Lleida)

Dra. Rosa Sanz Serrano (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. John Scheid (Collège de France)

Dr. Miguel Ángel Zalama (Universidad de Valladolid)

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIÓN:

Departamento de Historia, Geografía y Arte

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universitat Jaume I. Campus de Riu Sec

Avda. Sos Baynat, s/n. 12071 Castellón. España

revistapotestas@uji.es

Teléfono: 964 729651 - Fax: 964 729265

El fondo histórico de la revista Potestas está disponible en la web de la revista: www.potestas.uji.es

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, 2017

© De esta edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017

IMAGEN DE CUBIERTA: Gregorio Bausá o Antonio Bisquert, *Retrato de Isabel de Chiaromonte, esposa de Fernando I*, finales del siglo XVI - primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, Valencia.

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Potestas.2015.9>

ISSN ELECTRÓNICO: 2340-499X

INDEXACIÓN EN REVISTAS: Dialnet, Dice, Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades, ISOC (CSIC, SPA), Latindex, Regesta Imperii, RESH, Dulcinea, L'Année philologique, CIRC: grupo B. ESCI (Web of Knowledge).



Sumario

<i>Presentación editorial</i>	5
BELINDA MARTÍN PORRAS (Universidad Complutense de Madrid) <i>El segundo estilo pompeyano.</i> <i>Aproximación a sus sistemas de perspectivas</i>	7
JOSÉ ÁNGEL CASTILLO LOZANO Y JOSÉ ANTONIO MOLINA GÓMEZ (Universidad de Murcia) <i>El castigo aplicado al Tyrannus Argimundo según el</i> <i>Chronicon de Juan de Biclario</i>	35
NIKLAS ENGEL (Universität Potsdam) <i>Der chthonische Dionysos - Zur Wirkmacht des Mythos in den Mysterien.</i>	53
MARCO ALVIZ (UNED) <i>Género y poder político en la Domus Augusta</i>	75
ALEJANDRO CADENAS GONZÁLEZ (Universität Potsdam) <i>The Veneration of Imperial Images between the Constantinian and</i> <i>Theodosian dynasties.</i>	93
ANTONIO GOZALBO (Universitat Jaume I) <i>Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al</i> <i>servicio de la imagen de Carlos V.</i>	109
JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE (Universidad del País Vasco) <i>Michelangelo. Muerte y resurrección: de las imágenes en el sepulcro de</i> <i>Giuliano de Médici</i>	135
DAVID GIMILIO SANZ (Museo de Bellas Artes de Valencia) <i>La galería de retratos de la casa real de Aragón en Nápoles.</i>	167
SERGI DOMÉNECH GARCÍA (Universitat de València) <i>Aristocracia alada, adalides del rey del Cielo.</i> <i>Ángeles militares en la pintura barroca americana</i>	197

CRISTINA IGUAL CASTELLÓ (Universitat Jaume I)

Solimán el Magnífico y Roxolana.

El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente 233

Currícula de los autores 261

PRESENTACIÓN EDITORIAL

Potestas. *Revista de estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* es una publicación científica periódica que ofrece investigaciones históricas centradas en el análisis de las relaciones entre la Religión, la Monarquía y el Poder, del mundo clásico al mundo moderno. Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad académica internacional dentro de las disciplinas de la Historia y la Historia del Arte, para lo cual a lo largo de sus nueve años de existencia ha cumplido con su compromiso de publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación en estas materias.

Potestas inicia con este número 9 una segunda época y cierra una primera etapa tras nueve años de fructífera existencia bajo la cuidada dirección de los profesores Pedro Barceló, Juan José Ferrer y Víctor Mínguez. De este modo la revista, que antes era editada por el Grupo Europeo de Investigación Histórica *Potestas*, pasa a ser publicada por el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I, bajo nueva dirección y con mayor respaldo institucional. En su primera etapa la revista ha alcanzado un alto nivel de calidad debido a la rigurosa selección de los artículos académicos, publicados en cinco idiomas, el estricto cumplimiento de los estándares editoriales y científicos establecidos por las bases de datos nacionales e internacionales, y una cuidada edición en formato de lujo. De este modo, en estos momentos está indexada en bases de datos de calidad, entre las que podemos destacar la reciente admisión en el Emerging Sources Citation Index de Thomson Reuters (Web of Science). Por ello, hemos decidido iniciar esta segunda etapa con el objetivo de crecer en este sentido, por lo que la revista pasará de tener un número anual a tener dos, que se publicarán en junio y en diciembre. Asimismo, se iniciará su consolidación como revista electrónica por medio del sistema OJS, renovándose tanto su diseño editorial como los criterios de evaluación de la calidad científica en busca de un mayor impacto de la publicación. Además, se realizará un *call for papers* abierto a la comunidad científica internacional para cada número, agilizando en consecuencia el proceso editorial.

Castellón, 1 de septiembre de 2016

Inmaculada Rodríguez Moya
Directora de *Potestas*

EL SEGUNDO ESTILO POMPEYANO. APROXIMACIÓN A SUS SISTEMAS DE PERSPECTIVAS

BELINDA MARTÍN PORRAS
Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 09/12/2015 / Evaluado: 11/02/2016 / Aprobado: 11/02/2016

RESUMEN: El grado de ilusionismo tridimensional alcanzado durante el segundo estilo de la pintura romano-campana fue posible gracias al uso de varios sistemas de perspectivas, los cuales se aplicaron premeditadamente en zonas concretas de la superficie parietal para generar efectos ópticos y dramáticos sobre el observador. Nos centraremos en los dos principales tipos de perspectiva que emplearon los muralistas romanos del siglo I a. C. - I d. C.: la perspectiva convergente y la paralela, así como en su aplicación en otros medios que desempeñaron una función análoga, como fueron las pinturas escenográficas (*skenographia*) y los dibujos de los arquitectos (*scenographia*).

Palabras clave: perspectiva antigua, pintura pompeyana, segundo estilo pompeyano.

ABSTRACT: The impressive skill and degree of perfection that was achieved in the three dimensional architectonic paintings during the so-called Second Style of Roman Wall painting were made possible by the use of several different perspective systems. Those were combined and used in different parts of the wall with the sole purpose of generating dramatic effects in the observer. We analyze the two main types of perspectives used by Roman wall painters during the 1st century B.C.E: the convergence and the parallel perspective that shows how the painter adapted the different perspective types to the physical and social characteristics inherent to the roman *domus* and *villa*. Also, we analyze the use of these types of perspective in other fields such as the scenery paintings (*skenography*) and the Roman architectural plans (*scenography*).

Keywords: ancient perspective, Roman wall painting, second style Roman wall painting.

INTRODUCCIÓN¹

El progresivo interés por plasmar pictóricamente una selección verosímil presente en la naturaleza tuvo en la gestación de sistemas de perspectiva uno de sus grandes epitomes, los cuales se desarrollaron paulatinamente desde el siglo v a. C. en Grecia hasta alcanzar las cotas de verosimilitud tridimensional que presentan muchos ejemplos de pinturas pertenecientes al segundo estilo pompeyano. Periodo estilístico en que el desarrollo de la perspectiva mostró los mejores frutos no solo de la tradición que parte de la pintura helenística –por lo demás, manifestación que nos es prácticamente ajena a excepción de unos cuantos ejemplos conservados–, sino también de los avances cultivados en el campo de la geometría y la óptica capitaneados por figuras como Demócrito y Anaxágoras.² Por ello, el cometido del presente escrito no es otro que esbozar los diferentes tipos de perspectiva empleados en el segundo estilo pompeyano, por ser este el estilo pictórico romano conocido que más se detuvo en representar esta veracidad tridimensional de la *physis* que venimos tratando, para después analizar los ejemplos más idiosincráticos de cada fase pictórica.

Los motivos y asuntos representados en el segundo estilo pompeyano dan cuenta no solo de la nueva *koiné* –impregnada en todos los niveles de la helenizada sociedad romana– que sobrevino a la cuenca del Mediterráneo al compás de las conquistas territoriales de la joven República romana, sino del grado de experimentación técnica y extravagancia estética con que fueron concebidos. El lujo constructivo,³ connatural al urbanismo helenístico, dejó

1. La etiqueta de «pintura pompeyana» ha sido utilizada indistintamente para hacer referencia tanto a la pintura gestada en Pompeya y sus «ciudades satélites» (*vid.* Herculano, Boscotrecase, Oplontis y Boscoreale), como a la procedente de Roma. El mismo trato ha recibido la denominación de «pintura romana»; a la que habría que sumar la de «pintura romano-campana» que, ciertamente, es la más precisa pero que por economía de palabras es la que menos prolifera.

2. No obstante, en esta plasmación plástica de las leyes matemáticas que rigen en la naturaleza contribuyeron los propios pintores también desde el ámbito teórico, no solo práctico, cultivando la teoría de su arte. Recuérdese la afirmación pliniana según la cual el pintor «Pánfilo, maestro del gran Apeles, era un destacado matemático y sostenía que no se puede ser un buen artista sin conocer la aritmética y la geometría». Así como los numerosos tratados de pintores: *De la pintura* de Parrasio o los escritos «sobre la pintura de escenarios que, a raíz, de sus efectos de ilusionismo, provocó en su tiempo animadas discusiones» en WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ: *Historia de la estética I: La estética antigua*, Akal, Madrid, 1987, pp. 54, 65.

3. Traducido arquitectónicamente en la multiplicación de *stoai*, la monumentalización de los edificios, particularmente de espectáculos; la dignificación de los *gymnasia* y salas de reunión o la creación de nuevos edificios con funciones específicas (*vid.* mercados, bibliotecas, etc.), en MIGUEL ÁNGEL ELVIRA: *Manual de arte griego. Obras y artistas de la Antigua Grecia*, Sílex, Madrid, 2013, p. 319.

una impronta notable en la decoración de las *domus* y *villae* de las grandes figuras públicas del periodo tardorrepublicano, fenómeno del que, sin duda, los romanos tomaron nota a medida que sus relaciones con el mundo helenístico se fueron estrechando. Paralelamente, en el siglo II a. C., surge en los grandes centros artísticos del Mediterráneo oriental (Atenas, Pérgamo y Rodas) una tendencia artística clasicista que, a partir de entonces, se extiende sin fisuras hasta época romana.

Ciertamente, el punto hasta el cual las casas romanas fueron pintadas –a excepción de cocinas, baños y habitaciones de almacenaje– supera con creces el de sociedades posteriores, como evidencian los restos excavados en Pompeya y Herculano, ciudades relativamente prósperas aunque no excepcionales.⁴ Factor que permite extrapolar el alcance de la pintura parietal en las grandes urbes como Roma, ciudad en la que los escasos ejemplos conservados evidencian como en ningún otro lugar del Imperio la vanguardia estética dominante. Como cabe esperar, las habitaciones más nobles de la casa romana de alto estatus contaban con la decoración pictórica más exquisita: el *atrium*, el *tablinum*, el peristilo, los *oeci* y *triclinia*. Estancias que gozaban de las pinturas de mayor calidad, riqueza cromática, complejidad ornamental y abundancia de escenas mitológicas. Por el contrario, en las habitaciones secundarias (*Nebenzimmer*), como las de los esclavos, no siguieron estilo pompeyano alguno, limitándose a monótonos patrones compuestos a base de bandas y rayas sin interés artístico alguno.⁵ Así, la relación del espacio arquitectónico para el que fue concebida la pintura es otro asunto primordial para entender la lógica que descansa detrás de la elección no ya de una corriente o moda estética, sino de un sistema de perspectiva específico.⁶

La pintura romano-campana

El asunto de los tipos de perspectiva conocidos en la Antigüedad, así como de las artimañas empleadas por los artistas para generarlos, ha provocado opiniones contrapuestas desde las últimas décadas de la era decimonónica,

4. ROGER LING: *Roman Painting*, Cambridge, University Press Cambridge, 1951, p. 2.

5. VOLKER MICHAEL STROCKA: «Pompejanische Nebenzimmer», en BERNARD ANDREAE, HELMUT KYRIELEIS (ed.): *Neue Forschungen in Pompeji un den anderen von Vesuvausbruch 70 n.Chr. verschütteten Städten*, Recklinghausen, 1975, pp. 101-114.

6. En este sentido, conviene fijarse en aspectos de los que, poco a poco, se va teniendo un conocimiento mayor y exacto –gracias al avance en las excavaciones arqueológicas de las ciudades vesubianas, principalmente–, tales como la adaptación al espacio, la funcionalidad de la estancia dentro de la pequeña microcélula de representación que es la *domus* romana, o de las grandes villas destinadas al mero cultivo del disfrute; las fuentes lumínicas y su grado de incidencia, así como la decoración de suelos y techos, para la que se destinaron estucos, mosaicos, estatuas y el mobiliario. Sin desestimar el papel que jugaron patrones y artistas, cuyo gusto y capacidad de artificio permitieron crear las composiciones espaciales más avanzadas de su época, en ANDREW WALLACE-HADRILL: «Patronage in Roman society: from Republic to Empire», en ANDREW WALLACE-HADRILL (ed.): *Patronage in ancient society*, Routledge, Londres, 1989, pp. 63-88.

cuando August Mau publicó su consabido estudio sobre la pintura pompeyana,⁷ proponiendo la taxonomía estilística de la que se han nutrido los estudiosos desde entonces, basada, *grosso modo*, en el grado de tridimensionalidad alcanzado. Un breve análisis de los diferentes modos que manejaron los artistas griegos para superar el carácter bidimensional inherente a los soportes en que se desarrolló habitualmente la pintura –a reducir por su distribución, básicamente, en el parietal y cerámico–,⁸ entre los que se encuentra la propia perspectiva, nos servirá para explicar la génesis y formación de los sistemas de perspectiva imperantes en la pintura pompeyana, y que constituyen, desde el punto de vista de quien escribe estas líneas, no solo la culminación de una tradición inaugurada allá por la Grecia clásica del siglo V a. C., sino también la gran aportación de la plástica romana al campo pictórico.

El primero en abordar un estudio detenido de los restos pictóricos diseminados por las antiguas ciudades vesubianas fue Mau, erudito alemán que –siguiendo la estela metodológica para el estudio de obras de arte inaugurada por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)– fue pionero en el establecimiento de una secuencia cronológica⁹ para la pintura romana basada, precisamente, en los notables cambios estilísticos generados en el paso sucesivo de cada uno de los cuatro grandes estilos. Inaugurando, de este modo, la consabida terminología de los estilos pictóricos romanos, la cual se apoya en el potencial o en la capacidad de provocar ilusiones ópticas y de crear efectos tridimensionales en la superficie muraria de tales estilos. De acuerdo con este criterio, Mau denominó al primer estilo *Incrustationsstil*, pues pretendía imitar las ricas incrustaciones de mármoles policromos presentes, acaso, en los grandes conjuntos palaciegos helenísticos, constituyendo si bien esta referencia formal su fuente indirecta, lo cierto es que su fuente inmediata fueron las pinturas que ornaban las paredes de casas griegas como las dedálicas.

El rasgo más idiosincrático del segundo estilo (*Architekturstil*), consiste –como su denominación germana indica– en la profusión de estructuras y marcos arquitectónicos de toda índole que aparecen habitualmente representados en la pintura parietal, los cuales han recibido un tratamiento espacial que provoca verdaderos efectos de *trompe-l'œil*. A diferencia de los estilos venideros,¹⁰ caracterizados por el retorno a la predilección por las superficies, digamos, «planas», el *Architekturstil* usó extensamente perspectivas

7. AUGUST MAU: *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Druck und Verlag von G. Reimer, Berlín, 1882.

8. Aunque la pintura también se dio en otros medios como los *pinakes*, una suerte de cuadros –cerámicos, pétreos o líneos– que se colgaban en las paredes de las grandes casas o edificios públicos. En este sentido, notable fue la *Stoa Poikile* de Atenas. Tampoco puede olvidarse la función que ocupó la pintura que cubría relieves y esculturas, que sin duda contribuiría, gracias al color y la luz, a generar contrastes volumétricos que enfatizaban los existentes en la realidad hechos por los escultores.

9. El desarrollo formal y estilístico de la pintura romana propuesto por Mau, se produjo entre ca. siglo II a. C. y fines del primer siglo d. C., en ROLF A. TYBOUT: «Roman Wall-Painting and Social Significance», *Journal of Roman Archaeology*, 14 (2001), p. 37.

10. El tercer («*der ornamentale Stil*») y cuarto estilos se desarrollaron desde el siglo I d. C., a menudo conviviendo ejemplos paralelos hasta el fatídico 79 d. C., en AUGUST MAU, 1982, pp. 289-448.

arquitectónicas, provocando, por ello, que haya sido el más estudiado dentro de la pintura romana. Así pues, mientras en el segundo estilo la tónica dominante fue el principio del ilusionismo arquitectónico, durante el tercero se creó una suerte de canon ornamental,¹¹ que trajo consigo el predominio del color y el gusto por representar estilizados y pequeños detalles ornamentales y figuritas sobre una superficie uniforme, carente de referencia espacial real alguna; mientras que, el cuarto, fue el menos homogéneo y el más ecléctico, tomando indiscriminadamente elementos de sus predecesores y transformándolos en sistemas basados en vistas arquitectónicas irreales –concebidas como si se contemplasen a través de pequeñas aperturas (*Durchblicke*)¹² y que aparecen en lo alto del muro– y en una suerte de «cuadros de caballete colgantes» o tapices en los que se representan escenas figurativas o figuritas flotantes (*Vorhänge*).¹³

Esta taxonomía fue perfeccionada por el holandés Hendrik Gerard Beyen en su magnífica *Die pompejanische Wanddekoration* (1938), obra en la que se propuso aportar una clasificación detallada del segundo, tercer y cuarto estilos, pero que, lamentablemente, no llegó a concluir pues solo llegó a desarrollar el esquema evolutivo interno del segundo estilo,¹⁴ al cual nos remitiremos en líneas posteriores cuando nos detengamos a analizarlo. Salvo ligeras variaciones peregrinas, la mayoría de los estudiosos¹⁵ han confirmado y adoptado dicha secuencia estilística, la cual también ha venido a ser contrastada por los datos arqueológicos del siglo pasado y presente, obteniendo resultados a favor de la misma.

LA PERSPECTIVA ANTIGUA

Vitruvio

¿Qué es la perspectiva? Desde un punto de vista etimológico, la raíz que comparten las palabras latinas *perspectiva* y *prospectiva*, «*spec*», deriva del verbo *specio* (observar, mirar). Los prefijos *per-* y *pro-* pueden traducirse,

11. ROGER LING, 1991, p. 71.

12. El término *Durchblick* fue acuñado por Heinrich Drerup –en su magistral artículo sobre el espacio pictórico y real en la arquitectura romana–, y que puede traducirse como «vista o ventana a través», exponiendo como ejemplo principal las *Durchblicke* presentes en la pompeyana *Casa del Menandro* (I 10, 4), en HEINRICH DRERUP: «Bildraum und Realraum in der römischen Architektur», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 66 (1959), pp. 145-174.

13. ROGER LING, 1991, pp. 71-100.

14. HENDRIK GERARD BEYEN: *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, The Hague, 1938/1960.

15. HENDRIK GERARD BEYEN, 1938/1960; FRÉDÉRIC L. BASTET, MARIETTE DE VOS: *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*. Staatsuitgeverij, The Hague, 1979; WERNER EHRHARDT: *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Von Zabern, Mainz, 1987.

respectivamente, como «a través de» y «en conformidad con». Por lo que, en el término perspectiva se incluyen algunas de sus cualidades, literalmente, las de «ver a través de» o de «mirar conforme a» algo.¹⁶ Sin embargo, ambos vocablos aparecen por vez primera en el siglo VI d. C.,¹⁷ concretamente en el *Analyticorum posteriorum Aristotelis interpretatio* de Severino Boecio (476-524 d. C.). El estudio de la perspectiva se ha abarcado desde muchas vertientes y de diferentes maneras a lo largo de la historia. Sin embargo, no es hasta bien entrado el siglo XX que empezamos a tener un cierto conocimiento sobre cómo ocurre y qué es exactamente gracias al estudio sistemático de la percepción.

La existencia o no del conocimiento de la perspectiva geométrica en la Antigüedad es una de las grandes problemáticas a que se siguen enfrentando los académicos. La habitual comparación con la perspectiva originada en esa suerte de centuria de intensa experimentación, en todos los niveles y campos, denominada *Quattrocento* –en que las líneas ortogonales convergen en un punto de fuga–, es un *topos* en la historiografía artística de la pintura romana.¹⁸ En este opúsculo el término «perspectiva» será definido como todo intento de expresar la tercera dimensión sobre un plano bidimensional.¹⁹ Creación que se apoya en varios recursos que la tradición pictórica ha venido usando desde entonces y para los que nos remitiremos a lo antedicho en el apartado precedente.

Grosso modo, la visión convencional asumida por la comunidad académica, desde fines del siglo XIX y principios del XX, en relación a la perspectiva antigua –basada en que los antiguos poseían conocimientos fehacientes de la perspectiva moderna o geométrica– afirmación apoyada, a su vez, en la interpretación de los famosos pasajes vitruvianos referentes a la técnica de la perspectiva (*De architectura* I. 2. 2; VII) –fue polarizada por dos grandes tendencias abanderadas por dos investigadores imprescindibles para el campo que tratamos. Por un lado, Erwin Panofsky, figura que negó la existencia de la perspectiva geométrica o lineal en la Antigüedad en su brillante ensayo *Die Perspektive als «Symbolische Form»* (publicado por vez primera entre 1924-25), cuestionándose la *communis opinio* decimonónica. Panofsky expuso que la representación espacial «in ancient Greek vase painting and, later, Roman wall painting suffered from the artists inability to portray the foreshortening of objects in a constant stay of distorsion, as scientific one-point perspective

16. ROCCO SINISGALLI: *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, University Press, Cambridge, 2012, p. 3.

17. Los romanos de la época republicana e imperial utilizaban una de las acepciones de la *scenographia* para designar la perspectiva, según se desprende de ciertos comentarios de Vitruvio, que analizaremos dentro de poco.

18. Véase sobre todo SAMUEL Y. EDGERTON: *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, Harper and Row, Nueva York, 1976.

19. MIGUEL ÁNGEL ELVIRA: «Aportaciones al estudio de la perspectiva lineal en la Grecia del siglo V a. C.», *Archivo Español de Arqueología*, 56, 147-148 (1983), p. 61.

does». ²⁰ Su interpretación del discutido pasaje de Vitruvio (*De architectura* I. 2. 2), fue determinante para argumentar tal afirmación:

Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique omnium linearum responsus. ²¹

Esta última fórmula ha sido el detonante de la interpretación tradicional, que extrae del texto vitruviano este punto de fuga central al que «omnium linearum responsus», opinión que apenas goza de respaldo en la actualidad. ²² A su vez, otros han asumido una equivalencia conceptual entre las líneas ortogonales a que se refiere Vitruvio –fundamentales para la construcción de la perspectiva de que venimos hablando– y los rayos de visión «that meet at the apex of the visual cone», ²³ tal como definieron Euclides y Lucrecio en sus conocidas obras. ²⁴ Vitruvio hace referencia a la *scenographia*, adoptando el término en su sentido estricto como «método de representación perspectiva de los edificios sobre una superficie, o bien con fines arquitectónicos, o bien teóricos», ²⁵ es decir, según Vitruvio la *scenographia* (perspectiva) constituye uno de los componentes del sistema de representación empleado por los arquitectos romanos para el dibujo de edificios, a los que habría que añadir la *ichnographia* (planta) y la *ortographia* (alzado). En este sentido, es significativo el que Vitruvio haya unido este concepto de *scenographia* con la *skenographia* griega ²⁶ (*σκηνογραφία*). Términos que si bien están emparentados claramente etimológicamente, no tanto conceptualmente. Precisamente, la convergencia de ambas tradiciones por parte de Vitruvio aparece en el otro polémico pasaje

20. PHILIP STINSON: «Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting», *Journal of the Archaeological Institut of America*, 115, 3 (2011), p. 406; ERWIN PANOFKY: *La perspectiva como «forma simbólica»*, Tusquets, Barcelona, 2010, pp. 21-28.

21. «La perspectiva es el bosquejo de la fachada y de los lados alejándose y confluyendo en un punto central de todas las líneas», según la traducción del latín de JOSÉ LUIS OLIVER (trad.): *Los diez libros de Arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 89.

22. PIERRE GROS: «The Theory and Practice of Perspective in Vitruvio's De architectura», en MARIO CARPO, FRÉDÉRIQUE LEMERLE (eds.): *Perspective, Projections and Design. Technologies of Architectural Representation*, Routledge, Nueva York, 2008, p. 17.

23. PHILIP STINSON, 2011, p. 406.

24. Vid. los dos primeros postulados de la *Optica* de Euclides: «Supóngase que las líneas rectas trazadas a partir del ojo se propagan a lo largo de un espacio de grandes magnitudes. Y que la figura contenida por los rayos visuales es un cono que tiene el vértice en el ojo y la base en los extremos de los objetos vistos», en EUCLIDES: *Optica* (PALOMA ORTIZ, trad.): *Óptica*, Gredos, Madrid, 2000, p. 134); LUCRECIO, *De rerum natura*, 4, 426-31.

25. ERWIN PANOFKY, 2010, n. 117.

26. Literalmente significa «pintura de escenas». Su mención más temprana se remonta a la *Poética* de Aristóteles (1449a18), es decir, al siglo IV a. C., en la que se cuenta que Sófocles –dramaturgo que Vitruvio sustituyó por Esquilo– ya la empleaba en la representación de sus obras. Sin embargo, resulta «unclear what the nature of skenographia was at the time of its birth in the fifth century BCE and where precisely it was placed on the skene», en JOCELYN PENNY SMALL: «Skenographia in brief», en GEORGE W. M. HARRISON, VAYOS LIAPIS, (eds.): *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden, 2003, p. 111. Asimismo, de los comentarios vitruvianos, se desprende que la *skenographia* griega fue una técnica inventada para la representación de estructuras arquitectónicas en las pinturas de escenarios expuestas en los teatros griegos desde el siglo V a. C., en PHILIP STINSON, 2011, p. 406.

(*De arch.* VII) que, al igual que el anterior, nos permite «sospechar la existencia de una perspectiva pictórica de construcción matemática».²⁷

Agatarco fue el primero que ejerció como director de escena en Atenas, mientras Esquilo representaba sus tragedias (...) Demócrito y Anaxágoras escribieron también sobre esta misma cuestión: la manera más convincente de que se correspondan unas líneas imaginarias trazadas desde un centro fijado, con la proyección de los rayos visuales y con la dirección de la vista; y todo, de manera natural, con el fin de que unas imágenes insinuantes de un insinuante objeto consigan apariencia de auténticos edificios en los decorados del escenario y con el fin de que los elementos que aparecen dibujados en superficies verticales y planas, parezca como que están alejados o que están próximos.²⁸

No obstante, unos capítulos más hacia delante (*De arch.* VII.5.2), Vitruvio proporciona el nexo de unión entre estas dos tradiciones –la de la representación gráfica en perspectiva de los edificios y la griega de pinturas de escenarios– con la pintura romana, al expresar que en determinadas estancias de la casa romana se debía representar «los frentes de escenarios, decorados para tragedias, comedias o sátiras».²⁹ Vitruvio estaba describiendo aquí, efectivamente, el segundo estilo pompeyano, que le era contemporáneo, pues comenta que, siguiendo un proceso evolutivo, se «empezaron a representar las formas de los edificios, el relieve de las columnas y el vuelo de los frontones».³⁰ En resumen, son los términos antiguos que más se aproximan a nuestra moderna perspectiva renacentista, a los que algunos añaden el de *skiagraphia*, técnica que –pese a que también genera perspectiva– emplea un método basado en el sombreado (véase la llamada pintura de sombras) y no en una aproximación a la idea del punto de fuga.

Asimismo, tras este *excursus* vitruviano, conviene cerrar el planteamiento sobre la perspectiva expuesto por Panofsky, para quien la escasez o, mejor dicho, poco interés demostrado en el espacio perspectívico que evidencian las representaciones del arte griego prehelenístico se debe al intenso antropocentrismo del que –parece ser– padecieron los griegos; fenómeno que contrapone a la cultura romana, en la que el tratamiento tridimensional del espacio se desarrolló libremente,³¹ aunque adoptando un principio de

27. ERWIN PANOFSKY, 2010, n. 119.

28. JOSÉ LUIS OLIVER (trad.), 1995, p. 257.

29. *Ibid.*, p. 273.

30. *Id.*

31. Compárese este presupuesto con el análisis realizado por Schweitzer sobre los citados conceptos de *Körperperspektive* y *Raumperspektive*, los cuales contrapone y que, además, guardan concomitancias con el enfoque defendido por Panofsky al respecto, así describe el académico de Hannover el arte de la Antigüedad clásica: como un «mero arte de cuerpos» que «reconocía como realidad artística no solo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no unía pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y funcional y proporcionalmente determinados, en una unidad especial, sino que los disponía tectónica o plásticamente en un ensamblaje de grupos. Y aun cuando el Helenismo (...) no concibe el espacio como algo capaz de circunscribir y resolver la contraposición entre cuerpos y la ausencia de estos, sino, en cierto modo, como aquello que permanece entre cuerpos», en ERWIN PANOFSKY, 2010, p. 25.

representación espacial que vino a comparar con la espina dorsal de los peces –haciendo uso de una analogía formal– y que denominó el principio del eje de fuga, en base al cual las prolongaciones de las líneas de profundidad «no convergen rigurosamente en un punto, sino que se encuentran (...) convergiendo solo débilmente de dos en dos en diversos puntos, situados todos sobre un eje común»,³² produciendo la consabida impresión formal.

Estado de la cuestión

Por otro lado, Beyen fue uno de los primeros en contrastar los datos procedentes de las fuentes literarias grecorromanas con el análisis extenuado de las pinturas del segundo estilo. En su citado estudio, que versa sobre el entendimiento de la perspectiva, se centró especialmente en la recién descubierta *Villa de los Misterios*, y propuso que los escenógrafos griegos sí manejaron una rigurosa forma de perspectiva, dependiente de principios matemáticos, y que los mecanismos empleados en el *Architekturstil* en la construcción de la perspectiva –llevados a cabo por simples *Dekorateure*–, fueron meros intentos aproximativos de imitar la *skenographia* griega desplegada en los teatros helenos. Ergo, deshaciendo este discurso argumental, se entiende que, para Beyen, el despliegue arquitectónico presente en el segundo estilo deriva de los decorados escenográficos que solían ubicarse en los escenarios teatrales griegos, opinión que no ha sido siempre compartida por la comunidad académica. Sin embargo, Beyen llegó a sugerir que algunas de las pinturas halladas en la *Villa de los Misterios* muestran «a theoretical and practical knowledge of geometrically unified perspective».³³ Por ello, pese a la agitación que sus observaciones y conclusiones provocaron en la todavía escasa historiografía artística de la perspectiva en la pintura pompeyana, lo cierto es que vinieron a constituir la base de futuras aportaciones al asunto.

Paralelamente, durante la década de los años veinte del siglo pasado, se han ido sucediendo investigaciones que han tenido en cuenta el contexto cultural en que se produjeron tales manifestaciones artísticas. Aspecto fundamental para intentar dilucidar la intención que descansa tras la elección no solo de temas y motivos de índole estilístico, sino de los sistemas de perspectiva distribuidos en zonas concretas de la superficie muraria de ciertas estancias de la casa romana; ya que, además del valor formal y estilístico de la pintura pompeyana, el grado de incidencia o el tratamiento tridimensional del plano pictórico dan cuenta, a menudo, de las distintas pautas de comportamiento humanas, las cuales pueden ser taxonomizadas en los siguientes niveles: el

32. ERWIN PANOFSKY, 2010, pp. 22-23.

33. PHILIP STINSON, 2011, p. 407; HENDRIK GERARD BEYEN, 1938, pp. 61-88; HENDRIK GERARD BEYEN: «Die antike Zentralperspektive», *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 54 (1939), pp. 47-72.

tecnológico, el económico-social y un tercero de significación más profunda, que engloba el sistema de creencias de una sociedad concreta. En esta cosmogonía o *Weltanschauung* se engloban las fuentes literarias existentes, gracias a las cuales se pueden completar las funciones sociales desempeñadas por la casa romana, de las que, naturalmente, es partícipe la decoración que en ellas se produjo.

En este sentido, supuso un avance significativo en el campo la obra de Phyllis W. Lehmann: *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art* (1953), en la que su autora criticó la asunción de que el único método con que contaron los antiguos para crear la impresión de espacialidad en una superficie bidimensional fuese la supuesta perspectiva monofocal, abriendo la posibilidad de que los pintores romanos no es que no tuviesen los recursos prácticos y teóricos para crear una perspectiva basada en preceptos matemáticos, sino que, sencillamente, su ejecución no se hallaba entre sus propósitos, los cuales les habrían llevado a adoptar una serie de convenciones pictóricas ajenas a nuestro ojo moderno.³⁴ Asimismo, destaca la aportación de Decio Gioseffi, quien en su pequeño libro *Perspectivas artificiales* (1957) señaló la importancia del espacio arquitectónico real en que se ubicaban las pinturas, el cual supuso un condicionante a tener en cuenta a la hora de diseñar los juegos ópticos de que se nutren los sistemas de perspectiva.

Asumiendo las directrices postuladas por Heinrich Drerup,³⁵ Burkhardt Wesenberg acuñó el término *assymetrische Perspektive* para describir la manera en que algunas pinturas del segundo estilo «wrap around the inside corners of the room»,³⁶ sugiriendo con ello la posibilidad de que se adoptasen varios sistemas de perspectivas conscientemente coordinados entre sí, cuyo cometido radicaba en orientar las miradas de espectadores y visitantes hacia una dirección u otra.³⁷ Durante la década de los sesenta y setenta del siglo veinte, nuevos descubrimientos arqueológicos sacaron a la luz extraordinarios ejemplos pictóricos –pertenecientes, precisamente, al *Architekturstil*– que avivaron el debate en torno a la perspectiva geométrica, como fueron los hallados de la celeberrima *Casa de Augusto*³⁸ en Roma y la *Villa A de Oplontis* en Torre Annunziata. Finalmente, los estudios desde la década de los noventa se han centrado en el análisis e interpretación de las evidencias literarias, como

34. PHYLLIS W. LEHMANN: *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Archaeological Institute of America, Cambridge, 1953, pp. 146-152. Idea que retomaría con fuerza el estudioso berlinés JOSEF ENGEMANN en su *Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, Kerle, Heidelberg, 1967, defendiendo que, efectivamente, su aplicación respondió a una elección artística intencionada.

35. HEINRICH DRERUP, 1959.

36. PHILIP STINSON, 2011, p. 407.

37. BURKHARDT WESENBERG: «Zur asymmetrischen Perspektive in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils», *Marburger Winkelmannsprogramm*, (1968), pp. 102-109.

38. GIANFILIPPO CARETTONI: «La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 90 (1983), pp. 373-419.

demuestran las aportaciones de Richard Tobin, Rolf A. Tybout o Pierre Gros,³⁹ así como en desarrollar las distintas funciones que las perspectivas halladas en la pintura pompeyana desempeñaron en el ordenamiento jerárquico no solo de las paredes desde un punto de vista formal o decorativo, creando distintos ámbitos o esquemas tripartitos, sino también de las distintas estructuras habitacionales de la casa romana.⁴⁰ Específicamente, Tobin desestimó las opiniones de Panofsky, las cuales –apoyándose argumentalmente en el teorema 8 de la *Optica* de Euclides–, le habían llevado a concluir que las «classical optics, with its spherical vision and the (consequently) curved, inexact perspective derived from it, is antithetical to plane, central-point projection».⁴¹ Según Tobin, la teoría óptica euclidiana y la perspectiva lineal no serían tan antagónicas como el erudito alemán creía axiomáticamente,⁴² pues en su artículo defiende la posibilidad de que los pintores antiguos hallaran «a systematic method of central-point projection proceeding from and without violation to the curvilinear premise of classical optics».⁴³ El teorema 8 de Euclides establece una diferencia entre la imagen que es registrada por nuestros ojos (*ὁρᾶται*) de aquella que nos parece percibir (*φαίνεται*) –distinción de la que, por cierto, se nutrió toda la óptica clásica–. Tanto la visión de la imagen vista, como la percepción de la imagen aparente, dependen de un ángulo visual común, situación que los artistas desde el periodo clásico solventaron mediante métodos de corrección óptica entre los que, de acuerdo con Tobin, se podría contar «a central-point perspective that derived from and conformed to, curvilinear theory».⁴⁴

39. ROLF A. TYBOUT: «Die Perspektive bei Vitruv: zwei Überlieferungen von scaenographia», en H. GEERTMAN, J. J. DE JONG (eds.): *Munus non ingratum: Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*, Stichting Bulletin Antieke Beschaving, Leiden, 1989, pp. 55-68; RICHARD TOBIN: «Ancient Perspective and Euclid's Optics», *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 14-41; PIERRE GROS, 2008, pp. 5-18.

40. DANIELA SCAGLIARINI CORLÀITA: «Spazio e decorazione nella pittura pompeiana», *Palladio*, 24-26 (1974-1976), pp. 3-44; ANDREW WALLACE-HADRILL: «The social structure of the Roman house», *Papers of the British School at Rome*, 56 (1988), pp. 43-97; JOHN R. CLARKE: *The houses of Roman Italy, 100 BC – AD 250: ritual, space and decoration*, University of California Press, Berkeley, 1991; PENELOPE M. ALLISON: «The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: Casa della Caccia Antica», *Journal Of Roman Archaeology*, 5 (1992), pp. 235-249; PENELOPE M. ALLISON: «How do we identify the use of space in Roman housing?», en ERIC M. MOORMAN (ed.): *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the 5th International Congress*, Babesch, Amsterdam, 1993, pp. 1-8; ROLF A. TYBOUT: «Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil», en ERIC M. MOORMAN (ed.): *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the 5th International Congress*, Stichting Babesch, Leiden, 1993, pp. 38-50; ANDREW WALLACE-HADRILL: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton University Press, Princeton, 1994; ROLF A. TYBOUT, 2001, pp. 33-56.

41. RICHARD TOBIN, 1990, p. 16.

42. En primer lugar, Tobin expuso que Panofsky se sirvió de una versión errónea del octavo teorema de la *Optica* de Euclides para postular sus hipótesis, interpretado en la tradición de la *Optica* de Teón de Alejandría (335-405 d. C.). Seguidamente, aclara que la versión idónea es la edición crítica realizada por J. L. Heiberg en 1895, en la que se sugiere la puesta en práctica de la proyección geométrica o lineal en la perspectiva antigua.

43. RICHARD TOBIN, 1990, p. 17.

44. *Ibid.*, p. 26.

Recientemente, Philip Stinson ha realizado un pequeño pero significativo y exhaustivo estudio acerca de los sistemas de perspectiva empleados en las «perspectivas arquitectónicas» del segundo estilo, para el cual analizó los parámetros físicos y sociales del espacio doméstico romano. Sus investigaciones le llevaron a identificar dos tipos diferentes de perspectiva: la convergente y la paralela, estableciendo, además, que una variante de la primera facilitó la evolución y uso de sistemas múltiples de perspectiva convergente. Propone que los pintores campanos y romanos del siglo I a. C. emplearon una «flexible and adaptable form of perspective»⁴⁵. La *convergence perspective* de Stinson se asemeja a nuestra moderna perspectiva geométrica; no obstante, su construcción –más que basarse en la abstracta noción de infinito a que nos conduce el punto de fuga en la perspectiva lineal– consiste en hacer converger el punto de vista del espectador en un área o eje determinado, por lo que obtendremos no uno, sino varios puntos de fuga, por así expresarlo sintéticamente; por otro lado, en la *parallel perspective*– concepto emparentado, como se recordará, con la *assymetrische Perspektive* de Wesenberg–, las ortogonales se disponen paralelas las unas a las otras, de tal modo que no se produce convergencia alguna, incluso si la intención del pintor hubiese sido la de otorgar una impresión general de convergencia. Pese a que ambas suelen aparecer no solo conjuntamente, sino también perfectamente coordinadas en la superficie muraria pictórica, cada sistema concreto empleado sirve para sus propios propósitos. La perspectiva convergente dio lugar a una peculiar variante perspectívica caracterizada por el uso de lo que Stinson denominó sistemas de convergencia múltiples (*multiple convergence systems*), cuyo entendimiento se esclarecerá más fácilmente cuando nos apoyemos en ejemplos visuales.

EL SEGUNDO ESTILO. LA PUESTA EN ESCENA ARQUITECTÓNICA

El origen del *Architekturstil* es fácilmente rastreable desde principios del siglo I a. C. en Pompeya aunque, realmente, surge un poco antes en Roma, concretamente en la *Casa de los Grifos*. Es ahora bajo este estilo cuando la vanguardia de la pintura parietal adopta, tras varios titubeos y préstamos pictóricos extranjeros, un nuevo foco geográfico: la península itálica.⁴⁶ Remitiéndonos al esquema o desarrollo interno del estilo desarrollado por Beyen, es posible compartimentar el segundo estilo en dos grandes fases, subdivididas, a su vez, en otras tres y dos subfases respectivamente:

45. *Id.*

46. Tal y como se desprende de las aportaciones perspectívicas desde la Grecia clásica, podemos afirmar que el segundo estilo es una de las tantas notorias aportaciones del arte romano a la historia del arte universal. Pese a que a menudo se ha afirmado que este se originó en el Mediterráneo oriental, y alcanzó su madurez en Italia. Esta suerte de difusionismo nos parece ridículo, máxime cuando «such examples as are known from Greece and the East are relatively simple, the equivalent of the very earliest phases in Italy; and their dating need in no case be earlier than the mid first century B. C.; indeed they may have been inspired from Italy», en ROGER LING, 1991, p. 23.

a) La fase I (*erste Phase*) sobrevino, aproximadamente, desde tiempos de Lucio Cornelio Sila hasta el fin de la época de Julio César (ca. 80-40 a. C.). En ella se produjo un progresivo avance desde una concepción o tratamiento «cerrado» o «plano» del muro hacia la apertura ilusoria de la superficie parietal. Proceso que se desarrolló paulatinamente al compás de sus distintas subfases: la fase IA (*die erste Stufe*), la fase IB (*die zweite Stufe*) y la fase IC (*dritte Stufe*).

b) La fase II (*zweite Phase*), desarrollada desde el Segundo Triunvirato hasta la primera parte del reinado de Augusto (ca. 40-15 a. C.), implicó un retorno al «muro cerrado» pero concebido desde una nueva óptica, pues el foco visual empezó a constituirlo un cuadro central; mientras que se dio paso a una nueva estética en la que el diseño y el color tuvieron una clara preeminencia sobre la apariencia de la realidad. Dentro de esta fase se suceden la IIA y la IIB.

Fase IA

El gran logro de la fase IA con respecto al primer estilo consistió en su capacidad de imitar las formas arquitectónicas por medios puramente pictóricos, pues se eliminó la aplicación de toda traza o relieve de *stucco*, de tal modo que la profundidad se sugirió tan solo por medio de recursos puramente pictóricos. En este sentido, el primer ejemplo maduro de la fase IA lo encarna la citada *Casa de los Grifos* (100-90 a. C.), en el monte Palatino, en donde se introdujo el segundo plano plenamente definido en las habitaciones 4 y 2. Estancias en las que es posible observar el asentamiento de la división tripartita nuclear del segundo estilo (zócalo, zona central, zona superior), así como la obediencia jerárquica que guardan las líneas de perspectiva con respecto al eje central de la composición de cada pared. Por lo que parece existir un intento de dirigir las miradas de los espectadores hacia la pared del fondo de la estancia, pues los *podia* han sido creados utilizando la perspectiva paralela, cuyas ortogonales se dirigen hacia el que parece ser el eje central [Fig. 1].

Fase IB

En la fase IB el principio de centralización perspectívico se acentúa, al compás del énfasis de los avances y retrocesos de los elementos, los cuales crecen y son más complejos. Mientras que en la parte alta del muro, asistimos a las primeras sugerencias de un mundo visible más allá de la pared.

La *Villa de los Misterios*, en Pompeya, presenta un conjunto pictórico tradicionalmente fechado ha. 60-50 a. C.⁴⁷ en el que surgen nuevas soluciones al típico muro cerrado de ortostatos o *screen wall*: como es el intento de materializar, por medios netamente pictóricos, la ilusión de una estancia

47. *Id.*



Fig. 1. Habitación II, *Casa de los Grifos* (100-90 a. C.), Roma. *Antiquarium* del Palatino

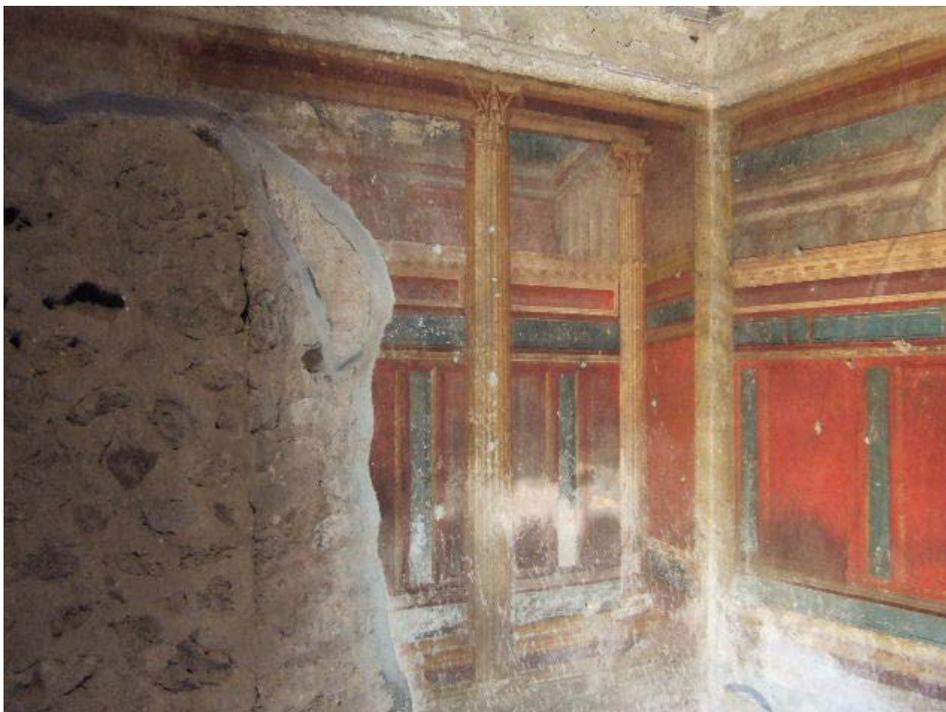


Fig. 2. Detalle de la esquina noroeste de la alcoba B, *cubiculum* 8, *Villa de los Misterios*, en Pompeya, ha. 60-50 a. C. (LING, 1991, fig. 22)

a través. Esta prolongación espacial, creada a base de muros cerrados y una techumbre casetonada en perspectiva, adopta en sus variantes más complejas vistas a patios columnados que se abren a cielos azulados, tal y como se aprecia en la esquina noroeste de la alcoba B del *cubiculum* 8 [Fig. 2]. Tal proeza se amolda a los principios de la *convergence perspective*, reservada para las zonas altas del muro. En contraposición, en los muros contiguos a dicho fragmento murario, la perspectiva es más bien asimétrica.

La habitación 16 es la auténtica *pièce de résistance* de la fase IB, siendo las pinturas de la alcoba A una de las más estudiadas de toda la pintura pompeyana por el sofisticado complejo perspectivístico utilizado. En ella un entablamento recorre la totalidad de la estancia, siendo sujetado por pilastras ubicadas en las esquinas. La pared del fondo u oriental de dicha alcoba presenta cuatro columnas, detrás de las cuales se ha dispuesto el *screen wall*, del que surge un entablamento corrido que se proyecta –hacia el plano del espectador– justo en los tramos soportados por dichas columnas estriadas.⁴⁸ Detrás de ellas, aparecen pilastras en clara correspondencia, que interrumpen la monotonía imperante de la zona central. Sobre ellas se ha dispuesto una pequeña cornisa con ménsulas en perspectiva paralela que discurre, ininterrumpidamente, detrás de las pilastras. No obstante, la zona central no constituye el término espacial más lejano, pues del entablamento que sobresale parten tres arcos de medio punto que se prolongan –por medio de bóvedas de cañón con sus respectivos casetones en perspectiva– hacia un fondo imaginario [Fig. 3].

Las perspectivas se organizan en torno a un eje central vertical: en la parte superior, tanto la columnata corintia descrita como las bóvedas de cañón casetonadas se construyen a partir de líneas de convergencia ortogonales. Las zonas altas del muro parecen recibir un cuidado y tratamiento espacial mayor y mejor que las de otras partes del muro. Las ortogonales de la zona superior, si bien proporcionan un efecto tridimensional notable, no convergen en el mismo punto, sino en una pequeña zona «that corresponds to the size of a fist or slightly larger and not on a single point».⁴⁹ Por el contrario, el zócalo con pedestales de la zona inferior genera una impresión volumétrica menor, pues sus ortogonales no se unen en un área de convergencia, sino que aparecen representadas paralelas las unas a las otras.

En la alcoba B [Fig. 4] se aprecia un virtuosismo de perspectivas similar, mientras que el famoso *oecus*, cuyas pinturas megalográficas de temática misteriosa han venido a denominar la presente villa, carece de este elaborado despliegue de perspectivas, pese a sus efectos grandiosos de *trompe-l'œil*. Por lo demás, sigue el familiar esquema arquitectónico de que venimos hablando: *podium* que se proyecta hacia nuestro plano sobre el que se disponen las

48. Esta combinación o juego arquitectónico de entrantes y recesos de entablamentos no solo se traspondrá, poco después, al campo de la arquitectura real propiamente dicho –recuérdese al respecto las columnas proyectadas del *Foro de Nerva* o *Transitorio* del siglo I d. C.–, sino que fue un *leitmotiv* de la gramática arquitectónica de las posesiones orientales helenizadas del Imperio romano.

49. PHILIP STINSON, 2011, p. 409.

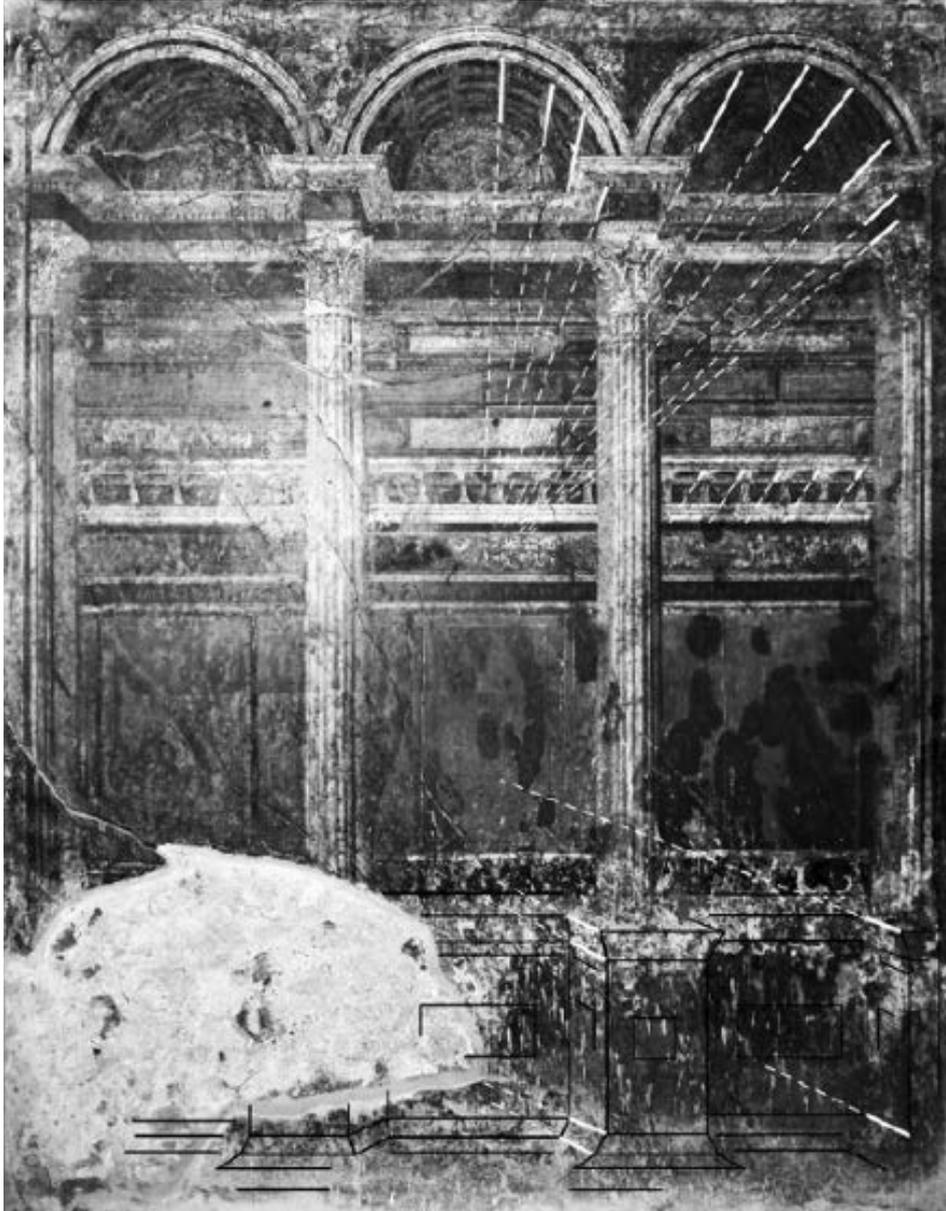


Fig. 3. Pared oriental de la alcoba A, habitación 16, *Villa de los Misterios*, en Pompeya, ha. 60-50 a. C., donde se señalan los sistemas de perspectiva empleados (STINSON, 2011, fig. 3)

figuras, seguido de un muro compuesto a base de paneles de ortostatos, coronado por varios frisos de meandros, bloques pétreos veteados y uno con cupidos cazando entre vides.



Fig. 4. Pared meridional de la alcoba B, habitación o *cubiculum* 16, *Villa de los Misterios*, en Pompeya, ha. 60-50 a. C., donde se señalan los sistemas de perspectiva empleados (elaboración propia según STINSON, 2011, fig. 5)

Fase IC

Los notables progresos hasta aquí descritos fueron magistralmente superados por la fase subsiguiente, en la que se engloban dos de los recintos más impresionantes a nivel pictórico no solo dentro de su subgrupo, sino de todos los restos de pintura parietal de la Antigüedad grecorromana preservados, hablamos de *la Villa A o de Popea*, en Torre Annunziata (Oplontis) y *la Villa de Publius Fannius Synistor*, en Boscoreale. Por lo que respecta a su cronología, asunto que ha generado un arduo debate que se extiende hasta nuestros días,⁵⁰ tomaremos la conciliadora datación de 50-40 a. C. para ambas. Aunque analizaremos solo algunos ejemplos de la primera.

En estos ejemplos el muro se ha disuelto completamente a merced del ilusionismo arquitectónico, dando paso a todo un despliegue de elaboradas

⁵⁰ Rolf A. Tybout establece como *terminus post quem* el año 59 a. C., creyendo que se realizaron poco después de dicha fecha (ROLF A. TYBOUT, 2001, pp. 33-56.); según Paul Zanker oscilan entre 30-25 a. C.; mientras que Roger Ling propone la década c. 50-40 (ROGER LING, 1991, pp. 28-31).

arquitecturas que proporcionan un aspecto de realidad abrumador; asimismo, la gramática arquitectónica y decorativa de la fase inmediatamente anterior continúa, a saber: pantallas de columnas en un primer término, que se proyectan hacia afuera gracias al retranqueo del entablamento que soportan, y del que parten arcos de medio punto que se prolongan por los términos siguientes mediante bóvedas de cañón que presentan casetones en su interior; las consabidas vistas de *tholoi* que aparecen dentro de un patio porticado, frontones triangulares rotos en su lado mayor, puertas flanqueadas por dos columnas que se convierten en el núcleo focal del sistema, etc.

Cinco son las habitaciones de la *Villa de Popea* destacables decoradas en el segundo estilo pompeyano. Aunque sus pinturas son más elaboradas y mayores en tamaño que las preservadas en la villa anterior, ambas comparten la misma distribución de los sistemas de perspectiva: el convergente para las zonas murarias más elevadas, donde suelen ubicarse los asuntos o representaciones más impresionantes e importantes; y el paralelo en los niveles inferiores, cercanos al suelo.

De las cinco, la habitación 14 (*triclinium*) –cuyos muros este y oeste presentan una decoración y composición gemela–, constituye, quizá, el ejemplo de perspectiva más complejo [Fig. 5] de todo el *Architekturstil*. Así se evidencia en el muro occidental, en donde se dan tres sistemas de perspectiva convergente.⁵¹ por un lado, las ortogonales que parten del entablamento proyectado de las dos columnas centrales corintias que aparecen en primer término, convergen en el clípeo; las que proceden del par de columnatas que ocupan, también, una posición central pero al fondo –y que parecen cerrar los dos lados de un patio– lo hacen justo encima del tondo; finalmente, las del entablamento sujetado por columnas toscanas, de la arquería que sobre él se ha dispuesto y de los pilares amarillos que discurren tras los arcos de medio punto laterales, convergen debajo de la puerta línea [Fig. 6].

Sin embargo, la vista más impresionante se encuentra en el muro este del *oecus* (habitación 15), donde el muro se abre en una inusitada expansión a través de aberturas que se multiplican por doquier. No obstante, a diferencia del *triclinium* 14, las pinturas de esta estancia solo emplean un sistema de convergencia para regular la inmensa composición que ocupa casi la totalidad de la altura de la misma; mientras que en la zona inferior cercana al suelo, a pesar de su pésimo estado de conservación, utiliza nuevamente la perspectiva paralela [Fig. 7].

51. Denominación otorgada por Philip Stinson (*multiple convergence systems*), referida a la existencia de varios puntos de fuga dentro de una composición o *multiple vanishing points*. Estos sistemas de convergencia múltiples no deben confundirse con la famosa «perspectiva de raspa de pez» promulgada por Panofsky, la cual surge como resultado del uso excesivo de la perspectiva paralela y que –pese a abundar, sobre todo, en las zonas altas del tercer y cuarto estilo pompeyano– puede decirse que estos «fishbone patterns (...) occur wherever parallel perspective is used, including the lower parts of Second Style Roman wall paintings», en PHILIP STINSON, 2011, p. 412; ERWIN PANOFSKY, 2010, pp. 21-28. De lo que se desprende que la perspectiva convergente es un rasgo exclusivo del segundo estilo pompeyano.



Fig. 5. Vista de la habitación 14 (*triclinium*), *Villa de Popea* en Oplontis (Torre Annunziata), siglo I a. C.

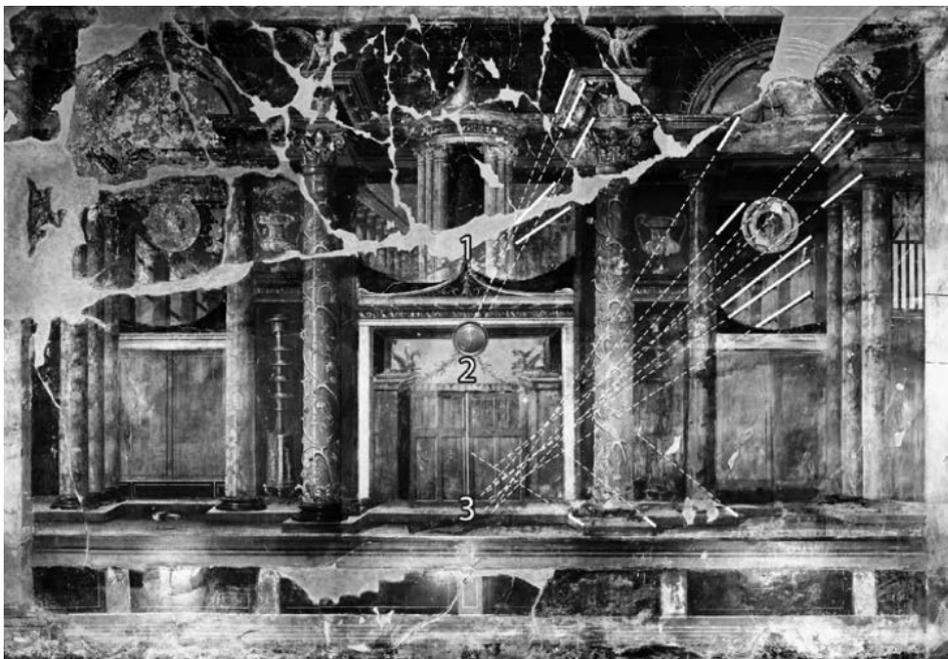


Fig. 6. Muro occidental de la alcoba B, habitación 14 (*triclinium*), *Villa de Popea*, en Oplontis, siglo I a. C., donde se señalan los sistemas de perspectiva empleados (STINSON, 2011, fig. 7)

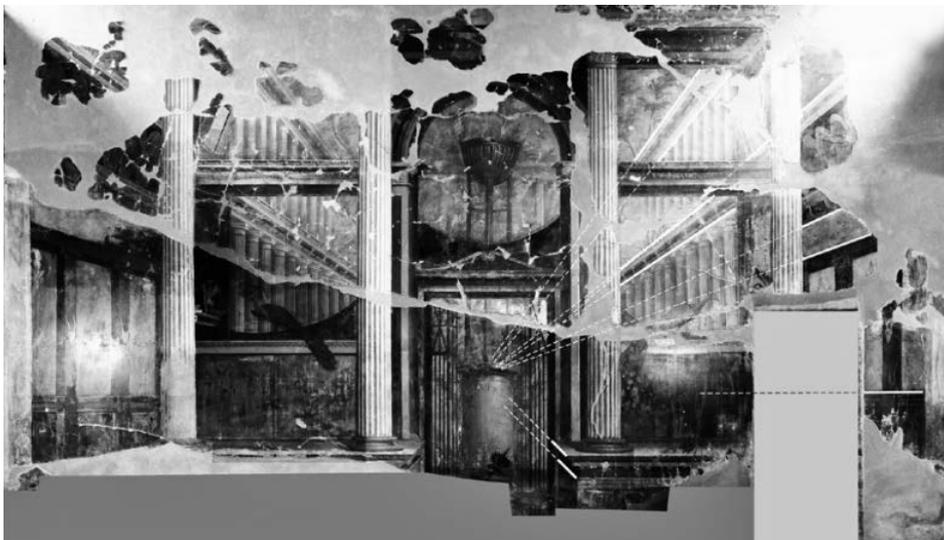


Fig. 7. Sistemas de perspectiva empleados en el muro este del *oecus* (habitación 15), *Villa de Popea*, en Oplontis, siglo I a. C. (STINSON, 2011, fig. 8)

Fase IIA

En la fase IIA se fue imponiendo gradualmente el principio del muro cerrado. Fechable entre finales de la década de los 40-30 a. C. aproximadamente, tiene en las pinturas de la pompeyana *Casa del Criptopórtico* las mejores muestras de dicho cambio.

En el *frigidarium* (habitación 20), así como en la habitación que lo antecede, se han hallado fragmentos parietales que siguen el esquema de perspectivas usados en Oplontis y en el *triclinum* de Boscoreale.⁵² Las paredes norte y sur son iguales en composición: en ambas se representa una estructura arquitectónica de dos niveles que parece formar el frente o fachada de una doble columnata; asimismo, la presencia de máscaras teatrales introduce asociaciones escenográficas; dos cariátides coronan la zona central de la columnata del segundo nivel, flanqueando un inmenso trípode. Sin embargo, la parte baja del muro meridional se interrumpe por la puerta que da acceso desde la antecámara al *frigidarium*.

El frente arquitectónico proporciona a la estructura una fuerte impresión de realidad, evocando una entidad arquitectónica unitaria; no obstante, los dos niveles de la estructura presentan sendos sistemas de perspectiva convergente,

52. Es decir, perspectivas que siguen esquemas más o menos centralizados, a los cuales se le suman la presencia de estructuras que se proyectan y retroceden alternadamente, columnatas que actúan como telón de fondo y fórmulas arquitectónicas carentes de funcionalidad alguna.

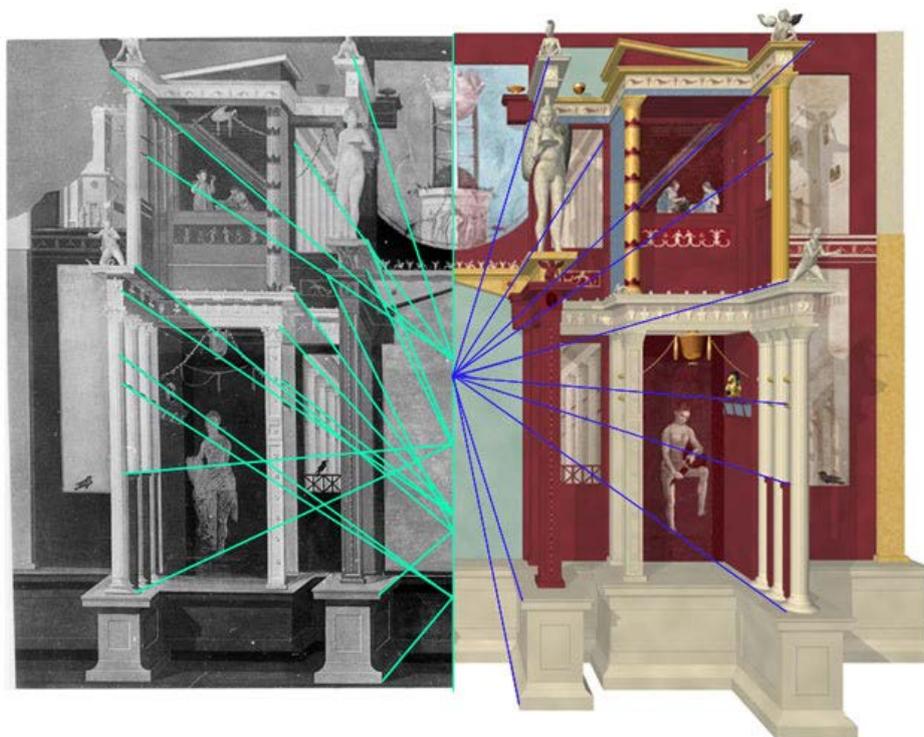


Fig. 8. Reconstrucción virtual comparativa en que se muestra la composición corregida (dcha.), de acuerdo con la perspectiva geométrica, del muro norte de la habitación 20 (*frigidarium*), *Casa del Criptopórtico*, Pompeya, siglo I a. C. (BLAZEBY, 2003, *The Skenographia Project*)

cuyas ortogonales desembocan en varios puntos de fuga a lo largo de un eje axial; mientras que la zona inferior utiliza la perspectiva paralela, la cual, por sus propias características, guarda menores concomitancias con la realidad material. A propósito de este ejemplo, Alan Little realizó una reconstrucción del mismo adoptando una perspectiva geométrica pura [Fig. 8] y defendió que esta representación pretendía evocar la idiosincrasia estructural de los teatros, de ahí que incorporase al diseño original las puertas laterales que permitían la entrada y salida de los actores del escenario.⁵³

Fase IIB

Ya durante la fase IIB (fines década de los 30-20 a. C.) se aprecia el comienzo de la disolución del ilusionismo arquitectónico: columnas y demás elementos

⁵³. Véase ALAN M. LITTLE: *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage*, Wheaton, Maryland, 1971, lámina IX.

arquitectónicos pierden consistencia y realidad, sus formas se diluyen, a la vez que se enfatiza el gusto por las superficies planas, el diseño ornamental basado en formas vegetales, y la presencia de grandes imágenes centrales que tienden a dominar el esquema compositivo. Entre las propiedades romanas de Augusto, en el lado sureste del monte Palatino, destaca un complejo habitacional adyacente y alineado al *Templo de Apolo* que Augusto había ordenado erigir en 36 a. C. pero que se terminó en 28 a. C., momento en que se habría de fechar el conjunto pictórico que alberga, el cual ha pasado a llamarse tradicionalmente como «Casa de Augusto». Construida a gran escala en tres niveles sucesivos y decorada con pinturas similares a las del segundo estilo vistas en Pompeya. Muchas habitaciones presentan composiciones trufadas de diseños arquitectónicos de evidente inspiración teatral,⁵⁴ como se ve en el muro meridional y occidental de la estancia número 5 (la habitación de las Máscaras).

Habitación cuyas pinturas muestran las características inherentes a los sistemas de perspectiva empleados en Campania, así lo evidencian las cuatro paredes que conforman dicha habitación, que comparten una estructura tripartita basada en pabellones que se proyectan y pantallas murarias en rojo cinabrio que soportan máscaras en sus huecos. No obstante, las columnas y los pilares sustentantes se han vuelto más ligeros, las aberturas del muro no revelan ya un espacio exterior sino pequeños habitáculos –a excepción del central, que se abre a un paisaje sacro-idílico de blanquecinas tonalidades–, aparece un uso hedonista del color (amarillo brillante y bermellón); la presencia de *acroteria* y demás seres de difícil denominación –que, sin pretensión de realidad alguna, parecen simular ser pequeñas figurillas bronceas y que coronan los vértices arquitectónicos–, se acentúa [Fig. 9].

Compositivamente el muro norte y sur de la habitación de las Máscaras son prácticamente idénticos. En el sur las ortogonales que parten de las ligeras estructuras arquitectónicas convergen en la zona media del eje central, cuya axialidad resalta el elemento vertical apreciable en el panel central. Por el contrario, ortogonales paralelas dominan las zonas inferiores ocupadas por el zócalo, tal y como vienen haciendo en incontables ejemplos campanos. Como se aprecia en los cuatro muros que conforman la habitación, la regularidad y simetría de las ortogonales indican un preciso y coordinado esquema perspectívico. Asimismo, encontramos fragmentos pictóricos en los muros oeste y este que presentan sistemas de convergencia. A pesar de la casi unánime valoración por parte de la comunidad académica de que los ejemplos pictóricos de la habitación de las Máscaras constituyen una prueba fehaciente

54. Las pinturas murales de la habitación de las Máscaras, al igual que otras estancias de la Casa de Augusto y de la residencia de Livia en el Palatino, parecen evocar la arquitectura teatral romana primigenia, compuesta a base de elementos estructurales lígneos, y cuya estructura tripartita (*regia*, sección central y *hospitalia* o alas) no solo se aprecia en sus equivalentes pétreos, sino también en el esquema compositivo de estas pinturas: en todas ellas se representa una estructura arquitectónica que presenta un receso central y dos alas flanqueándola que presentan sendas puertas abiertas.



Fig. 9. Sistemas de perspectiva empleados en el muro occidental de la habitación 5, *Casa de Augusto*, en el monte Palatino, Roma, siglo I a. C. (STINSON, 2011, fig. 13)

del conocimiento de la perspectiva científica en la antigüedad, lo cierto es que siguen el mismo patrón perspectivo que se ha visto en las pinturas antedichas.

Los frescos hallados en una casa bajo la *Villa Farnesina* (ca. 20 a. C., Museo Massimo alle Terme, Roma), en la ribera derecha del Tíber, constituyen el último ejemplo del *Architekturstil*. Así como el primero de los triunfos del esquema bidimensional monocromático y del predominio de las superficies planas que están en la base de la gestación del tercer estilo. Los *cubicula* B y D poseen esquemas arquitectónicos en que la perspectiva, aunque presente, parece servir como mero marco para las escenas figurativas. Aquí la importancia ha recaído en la riqueza cromática: bermellones, amarillos, blancos, negros y azules forman un rítmico diseño a base de bloques, los cuales poseen marcos en colores contrastantes y que, asimismo, están decorados con todo un surtido de motivos vegetalizantes. En otras estancias hay un predominio unívoco de un solo color, como en la habitación E, dominada por el blanco, cuyo *podium* se proyecta pero su aspecto, más que simular volumen alguno, diríase de trazado lineal. Como contrapartida, en el *triclinium* (C) hallamos uno de los primeros fondos negros de la pintura pompeyana, en



Fig. 10. Detalle de una pintura de la habitación C (*triclinium*), *Villa Farnesina*, ca. 20 a. C., Roma, Museo Massimo alle Terme, Roma

donde casi toda la ilusión de profundidad ha sido suprimida: el *podium* es plano, decorado con líneas que forman un meandro coronado por bandas amarillas y turquesas, las columnas son meros *candelabra* coronados por estatuillas y el entablamento ha sido reducido a pequeñas bandas de color

rojo, azul y amarillo [Fig. 10]. En definitiva, elementos que escandalizarían a Vitruvio y que anuncian el esquema paratáctico que trajo consigo el ocaso del «estilo arquitectónico».

CONCLUSIÓN

El análisis realizado en ejemplos campanos y romanos del segundo estilo ha revelado el uso de dos tipos principales de perspectiva empleados: el convergente y el paralelo, los cuales se organizan de acuerdo a un eje central. Constituyendo la parcela de aparición habitual del primero las zonas superiores del muro, mientras que del segundo lo son las inferiores. Sistemas de convergencia múltiples, en los que las ortogonales convergen no en uno sino en varios puntos de fuga, aparecen profusamente en la *Villa A de Oplontis*; otro rasgo importante es la manera en la que las ortogonales, si bien dan la impresión de encontrarse en un único punto espacial, lo cierto es que lo hacen, siempre, en una área reducida. En definitiva, la idea de abrir pictóricamente una pared por medio de un sistema óptico de ilusión espacial convincente no tuvo precedentes consistentes y documentados en la pintura mural antigua anterior al segundo estilo, logro que a menudo se compara con el que se adjudicó a Masaccio siglos después por sus admirados frescos de la *Capilla Brancacci*, en la florentina iglesia de Santa Maria del Carmine. Quizá, lo sorprendente de ello, sea nuestra todavía dificultad de identificar a simple vista la ausencia de una perspectiva lineal, máxime cuando nos encontramos en una cultura eminentemente visual, *multimedia*, acostumbrados como estamos a la visualización, por ejemplo, de imágenes fotográficas, en que se recoge una «perspectiva correcta». Los ejemplos analizados permiten concluir que, más o menos, cada elemento representado sigue su propio punto de vista óptico, como si el pintor quisiese mostrarnos la representación o vista canónica de los objetos.⁵⁵

Pese a que la extendida opinión de muchos especialistas de que la perspectiva romana ha de necesariamente derivar de un complejo y elaborado sistema perspectívico griego creado con anterioridad, lo cierto es que ni existe un consenso unánime entre todas las autoridades en la materia, ni es posible asumir, a día de hoy, que los conocimientos de perspectiva practicados en las pinturas de escenarios griegas (*skenographia*) fuesen desconocidos por la cultura romana. Las interferencias culturales entre Grecia y Roma durante el periodo republicano, especialmente intensificadas durante sus dos últimos siglos, trajeron consigo la adaptación de estas ideas y su posterior reelaboración por parte de los artistas romanos, capaces de asimilar los presupuestos

55. Efecto similar al que aparece en los vasos pintados campanos del siglo IV a. C., en donde los objetos y arquitecturas se representan aisladamente, sin compenetración espacial alguna con la escena en sí, en JOCELYN PENNY SMALL, 2003, p. 125.

pseudocientíficos y ópticos inherentes a la perspectiva y de aplicarlos creando complejos esquemas tridimensionales.

No obstante, la perspectiva convergente no tenía cabida en las nuevas modas dictaminadas por la sociedad romana, materializadas en el tercer y cuarto estilos, siendo absolutamente prescindible para los nuevos cometidos visuales de las intrínsecas composiciones que dominaron, sobre todo, el último de los grandes estilos pictóricos romanos. Aún hoy los lamentos de Vitruvio por la aparición del gusto fantasioso y *contra natura* resuenan entre los muros decorados en el tercer estilo que tanto denostaba el arquitecto augusteo. Quejas paradójicas si se tiene en cuenta que fueron sus comitentes –a saber, la familia Julio-Claudia con Augusto a la cabeza–, precisamente, quienes abanderaron la vanguardia pictórica por la que tanta nostalgia sentía. Sin embargo, fue en las pinturas del cuarto estilo, concretamente en las vistas arquitectónicas que solían situarse en lo más alto del muro –lugar privilegiado en que se colocaban las perspectivas convergentes más audaces del *Architekturstil*–, donde se dieron algunos de los avances en el campo de la todavía incipiente perspectiva atmosférica. ●

BIBLIOGRAFÍA

- ALLISON, P. M.: «The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: Casa della Caccia Antica», *Journal Of Roman Archaeology*, 5 (1992), pp. 235-249.
- «How do we identify the use of space in Roman housing?», en MOORMAN, E. M. (ed.): *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the 5th International Congress*, Babesch, Ámsterdam, 1993, pp. 1-8.
- BASTET, F. L., DE VOS, M.: *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*. Staatsuitgeverij, The Hague, 1979.
- BEYEN, H. G.: *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, The Hague, 1938/1960.
- «Die antike Zentralperspektive», *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 54 (1939), pp. 47-72.
- CARETONI, G.: «La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 90 (1983), pp. 373-419.
- CLARKE, J. R.: *The houses of Roman Italy, 100 BC – AD 250: ritual, espace and decoration*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- DRERUP, H.: «Bildraum und Realraum in der römischen Architektur», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 66 (1959), pp. 145-174.
- EDGERTON, S. Y.: *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, Harper and Row, Nueva York, 1976.

- EHRHARDT, W.: *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Von Zabern, Mainz, 1987.
- ELVIRA, M. Á.: «Aportaciones al estudio de la perspectiva lineal en la Grecia del siglo v a. C.», *Archivo Español de Arqueología*, 56, 147-148 (1983), pp. 45-66.
- *Manual de arte griego. Obras y artistas de la Antigua Grecia*, Sílex, Madrid, 2013.
- ENGEMANN, J.: *Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, Kerle, Heidelberg, 1967.
- GIOSEFFI, D.: *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva spigolare e appunti*, Instituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, Trieste, 1957.
- GROS, P.: «The Theory and Practice of Perspective in Vitruvio's De architectura», en CARPO, M., LEMERLE, F. (eds.): *Perspective, Projections and Design. Technologies of Architectural Representation*, Routledge, Nueva York, 2008, pp. 5-18.
- LEHMANN, P. W.: *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Archaeological Institute of America, Cambridge, 1953.
- LING, R.: *Roman Painting*, Cambridge, University Press Cambridge, 1951.
- LITTLE, A. M.: *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage*, Wheaton, Maryland, 1971.
- MAU, A.: *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Druck und Verlag von G. Reimer, Berlín, 1882.
- PANOFSKY, E.: *Die Perspektive als «Symbolische Form»*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlín, 1927.
- *La perspectiva como «forma simbólica»*, Tusquets, Barcelona, 2010.
- SCAGLIARINI, D. C.: «Spazio e decorazione nella pittura pompeiana», *Palladio*, 24-26 (1974-1976), pp. 3-44.
- SINISGALLI, R.: *Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity*, University Press, Cambridge, 2012.
- SMALL, J. P.: «Skenographia in brief», en HARRISON, G. W., LIAPIS, V. (eds.): *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden, 2003, pp. 111-130.
- STINSON, P.: «Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting», *Journal of the Archaeological Institut of America*, 115, 3 (2011), pp. 403-426.
- STROCKA, V. M.: «Pompejanische Nebenzimmer», en ANDREAE, B., KYRIELEIS, H. (ed.): *Neue Forschungen in Pompeji un den anderen von Vesuvausbruch 70 n.Chr, verschütteten Städten*, Recklinghausen, 1975, pp. 101-114.
- TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética I: La estética antigua*, Akal, Madrid, 1987.
- TOBIN, R.: «Ancient Perspective and Euclid's Optics», *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 14-41.

- TYBOUT, R. A.: «Die Perspektive bei Vitruv: zwei Überlieferungen von scaenographia», en GEERTMAN, H., DE JONG, J. J. (eds.): *Munus non ingratum: Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*, Stichting Bulletin Antieke Beschaving, Leiden, 1989b, pp. 55-68.
- «Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil», en MOORMAN, E. M (ed.): *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the 5th International Congress*, Stichting Babesch, Leiden, 1993, pp. 38-50.
- «Roman Wall-Painting and Social Significance», *Journal of Roman Archaeology*, 14 (2001), pp. 33-56.
- WALLACE-HADRILL, A.: «The social structure of the Roman house», *Papers of the British School at Rome*, 56 (1988), pp. 43-97.
- «Patronage in Roman society: from Republic to Empire», en WALLACE-HADRILL, A. (ed.): *Patronage in ancient society*, Routledge, Londres, 1989, pp. 63-88.
- *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- WESENBERG, B.: «Zur asymmetrischen Perspektive in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils», *Marburger Winckelmannsprogramm*, (1968), pp. 102-109.

Artículos y publicaciones en línea

- BLAZEBY, M.: *The Skenographia Projec. King's Visualisation Lab*, (2003), <http://www.skenographia.cch.kcl.ac.uk/crypto/plan.html>. (Consultado: 3 de mayo de 2015)

Fuentes literarias

- EUCLIDES: *Optica* (ORTIZ, P. (trad.): *Óptica*, Gredos, Madrid, 2000).
- LUCRETIUS, T.: *De rerum natura*.
- VITRUVIUS, M.: *De Architectura libri decem* (OLIVER, J. L. (trad.): *Los diez libros de Arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1995).

EL CASTIGO APLICADO AL *TYRANNUS ARGIMUNDO* SEGÚN EL *CHRONICON* DE JUAN DE BÍCLARO

JOSÉ ÁNGEL CASTILLO LOZANO Y JOSÉ ANTONIO MOLINA GÓMEZ
(Universidad de Murcia)

Recibido: 20/12/2015 / Evaluado: 11/02/2016 / Aprobado: 23/02/2016

RESUMEN: En este estudio analizamos la figura del tirano Argimundo y los castigos que sufre tras fracasar en su rebelión contra Recaredo (586-601) según lo que nos relata la crónica del obispo de Gerona, Juan de Biclario. Para este estudio, nos serviremos del paralelo formal que documenta el obispo Julián de Toledo en su *Historia Wambae Regis* acerca de la serie de castigos que sufre Paulo, el rebelde que se alza contra el reinado de Wamba (672-680). Con ello, pretendemos arrojar luz acerca de la creación literaria de la figura del *tyrannus* en la tradición visigoda, los castigos que este recibe y su especial lugar en la concepción del poder en el imaginario colectivo de este pueblo.

Palabras clave: castigo, *tyrannus*, rebeldes, concepción del poder, Argimundo, Juan de Biclario.

ABSTRACT: The aim of this study is to examine the tyrannical leading figure of Argimundo and the punishments he endures after failing in his armed uprising against Reccared's government (586-601) according to John of Biclario, bishop of Gerona. We will make use of the conventional parallel documented by bishop Julian of Toledo in his *Historia Wambae Regis* about the punishments imposed on Paul, the rebel who attempted to take up arms against Wamba's reign (672-680). Our main purpose is to shed light on the literary creation of the *tyrannus* figure within the Visigoth tradition, and its special place in the conception of power in this people's collective imaginary.

Keywords: punishment, *tyrannus*, insurgents, conception of power, Argimundo, Juan of Biclario.

1. INTRODUCCIÓN

La naturaleza de la realeza visigoda, sus orígenes, su evolución, sus atributos y sus símbolos de poder han sido ya objeto de atención por una gran parte de la investigación moderna con notables resultados.¹ Sin embargo, no da la impresión que el antagonista al rey legítimo, el *tyrannus*, haya gozado del mismo interés.² El término tirano se reserva según Orlandis³ para *pessimos atque improbos reges* que someten a sus pueblos a una cruel y abusiva dominación en contraposición al rey, término que se utiliza para señalar a aquellos que gobiernan con justicia y rectamente. Por ello, los reyes y los usurpadores tendrán una serie de características propias, definidas y hasta cierto punto ajustadas a una tipología reconocible. Objetivo de nuestro trabajo es analizar las características del segundo grupo, es decir, la desafortunada ralea de tiranos y usurpadores condenados por el juicio de la historiografía visigoda, así como los castigos a los que les somete el primer grupo, el de los reyes legítimamente constituidos, con el objeto de asentar firmemente sus amenazadas cualidades regias y asentar de igual forma su propio pensamiento teológico y político.

Las usurpaciones fueron un mal endémico en toda la historia visigoda fruto en parte de las debilidades estructurales de la monarquía, como su carácter

1. Algunos de los trabajos más importantes y que nos han sido de gran utilidad su previa lectura y análisis para la confección de este estudio son, ordenados cronológicamente, los siguientes: M. TORRES LÓPEZ: «El estado visigodo», *AHDE* 3, 1926, pp. 307-475; C. SÁNCHEZ ALBORNOZ: «La *ordinatio principis* en la España goda y postvisigoda», *CHE* 35, 1962, pp. 5-36; J. ORLANDIS (1962): *El poder real y la sucesión al trono en la monarquía visigoda*. Estudios visigodos III. Roma-Madrid; A. BARBERO AGUILAR: «El pensamiento político visigodo y las primeras unciones regias en la Europa medieval», *Hispania* 30, 1970 pp. 245-336; G. ALFÖLDY: *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*. Darmstadt, 1980; P. D. KING: *Derecho y sociedad en el reino visigodo*. Madrid, 1981; algunas alusiones en lo que respecta a la figura del monarca ideal en M. BLOCH: *Les rois thématurges*. París, 1983; hemos utilizado como guía la siguiente obra que si bien, se enmarca en un periodo cronológico distinto, nos ha proporcionado ideas muy interesantes para abordar nuestro trabajo: F. PASCHOD y J. SZIDAT (eds.): *Usurpationen in der Spätantike*. Stuttgart, 1997; M.ª R. VALVERDE CASTRO: *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*. Salamanca, 2000; F. KOLB: *Herrscherideologie in der Spätantike*. Berlín, 2001; M. A. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA: *Los reyes sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*. Madrid, 2008 y E. H. KANTOROWICZ: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, edición 2012.

2. A excepción de algunos trabajos clásicos como los siguientes: J. ORLANDIS: «En torno a la noción visigoda de tiranía», *AHDE*, 29, 1959, pp. 5-43; J. BALOGH: «*Rex a recte regendo*», *Speculum* vol. 3, n. 4, 1928, pp. 580-582; J. ORLANDIS, «Algunas observaciones en torno a la tiranía de San Hermenegildo», *Temis* 2, 1957, pp. 67-75; J. MALDONADO RAMOS: «Algunos puntos precedentes y puntos oscuros de la rebelión de San Hermenegildo» en M. BEJARANO, M. MONTORO y D. SANDOVAL (dirs.): *Los visigodos y su mundo. Jornadas internacionales. Ateneo de Madrid. Noviembre de 1990*, Madrid, 1998, pp. 61-69; A. IGLESIAS FERREIRO: *Historia de la traición. La traición regia en León y Castilla*. Santiago de Compostela, 1971 y A. GUIANCE: «*Rex perditionis*. La caracterización de la tiranía en la España visigoda», *Cuadernos de Historia de España*, 77, 2001-2002, pp. 29-40. El penúltimo libro mencionado, cuyo autoría pertenece a Iglesias Ferreiro, corresponde a la publicación de la tesis doctoral de este investigador y dedica unos primeros capítulos introductorios a la idea de tiranía en el mundo visigodo habida cuenta de que será esta la que perdure en la Plena y Baja Edad Media española. Recientemente, nosotros también analizamos con cierta profundidad la figura de Paulo en el siguiente estudio: J. A. CASTILLO LOZANO: «La figura del *tyrannus*, del rebelde, en la tradición visigoda a través de las obras de Julián de Toledo», *Herakleion*, 7, 2014, pp. 85-101.

3. J. ORLANDIS, «En torno», pp. 8 y 31.

electivo dentro de la nobleza y la ausencia, pese a intentos excepcionales, de dinastías estables, que llevó adjunto esas luchas por el poder,⁴ ese mal crónico, denominado con la célebre expresión «enfermedad goda» o *morbus gotorum*.⁵

En este sentido el testimonio que nos lega Juan de Biclario sobre los castigos a los que se somete a este Argimundo, sigue un interesante paralelo formal si se compara con las noticias que da Julián de Toledo para Paulo en su *Historia Wambae Regis*, obra más conocida y estudiada que la anterior.⁶ De la comparación con ambas se deduce la existencia de un modelo normalizado en el procedimiento a seguir con los tiranos derrotados en lo legal y una concepción en lo ideológico del rebelde paralela e indisociable del monarca legítimo al amparo del modelo bíblico. Por ello hemos decidido tratar la figura de aquel que se levanta contra el rey por lo que representa. Es decir, se trata del reverso simbólico del monarca legítimo, ambas son figuras idealizadas, tipificadas en la tradición historiográfica y en la cosmovisión legal de la época; al mismo tiempo se trata de figuras antagónicas pero complementarias entre sí, y es que cuanto más legitimidad histórica y moral reciba el rey de los cronistas e historiadores de la época, menos legitimidad se le otorgaba al tirano. Al imaginario del «tirano» pertenecían no solo eventuales nobles díscolos, sino incluso a aquellos indígenas y extranjeros, adversarios del *rex*, se les veía como potenciales usurpadores destructores de leyes.⁷ El hecho de oponerse a un rey puesto por Dios para defender la justicia, la sabiduría y el derecho (como el rey ideal Salomón, guerrero, sabio, poeta, juez comerciante y arquitecto, v. I *Reyes* 10, 9), según el esquema bíblico de la época, suponía equiparar la rebelión a un acto sacrílego.

El usurpador complementaría en el terreno de la ideología política al rey porque sus vicios, su perfidia, su abuso del poder, su *hybris* –que dirían los griegos antiguos– no hacen sino brillar la figura del monarca, según un esquema teológico favorable a la sacralidad del poder y que hunde sus raíces en Eusebio de Cesarea e incluso en la tradición cristiana anterior y su concepción del monarca cristiano.⁸ En consecuencia, el estudio del denominado «tirano» nos ayuda a entender el arquetipo de monarca ideal en tanto que el rey no podría ser tal si no tuviera su contrario, que no hace sino consolidar y fortalecer los atributos asignados por la pluma del obispo de Gerona y del obispo de Toledo a

4. I. VELÁZQUEZ SORIANO: «Wamba y Paulo: Dos personalidades enfrentadas y una rebelión», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. II, p. 216 y H. J. DIESNER: «Bandas de criminales, bandidos y usurpadores en la España visigoda», *Hispania Antiqua. Revista de Historia Antigua*, vol. III, p. 129.

5. *Chron. Fredeg.* IV, 82.

6. Una bibliografía amplia y actualizada respecto a la obra del obispo de Toledo y el propio gobierno de Wamba la encontramos en: J. MARTÍNEZ PIZARRO: *The Story of Wamba. Julian of Toledo's Historia Wambae Regis*, Washington. 2005, pp. 241-256.

7. H. J. DIESNER: «Bandas de criminales, bandidos y usurpadores», p. 133.

8. J. A. STRAUB: *Vom Herrscherideal in der Spätantike*, Stuttgart, 1964, pp. 113-129; del mismo autor, *Regeneratio Imperii. Aufsätze über Roms Kaisertum und Reich im Spiegel der heidnischen und christlichen Publizistik*, tomo II, «Des christlichen Kaisers 'secunda maiestas'. Tertullian und Konstantinische Wende» Darmstadt, 1986, pp. 63-74 (= *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 90, H.2/3, 1979, 147-157).

los reyes Recaredo y Wamba en clara oposición a los asignados a Argimundo y, finalmente, a Paulo. Esto es algo lógico puesto que los historiadores visigodos siempre estuvieron de parte de la legalidad creando un discurso legitimista que busca la estabilidad de política, como sugiere acertadamente Hillgarth.⁹ El poder temporal es querido por Dios para probar y aleccionar al hombre y ya desde la interpretación patrística de ambos testamentos se ha pedido a los fieles no la sumisión, pero sí la colaboración leal y sincera con el gobierno en términos aceptables para los creyentes (v. por ejemplo Jeremías 29, 4-7; Romanos 13, 1-7; Mateo 17, 27).

En lo que ya se refiere a Argimundo, para García Moreno¹⁰ sería *dux provinciae* que posiblemente también ostentara el cargo de *cubicularius* antes de su levantamiento contra Recaredo. No sabemos con exactitud de que provincia era *dux*. Collins supone que sería el *dux* de la *Cartaginense*.¹¹ Una reciente monografía apunta la posibilidad de que este personaje fuese de origen suevo a través de un estudio antroponímico que divide su nombre en dos radicales: *Arge/Argí-* y *-mundus* llegando a la conclusión de un posible origen suevo de este personaje.¹² De Paulo poco sabemos de su vida anterior a su levantamiento contra Wambae. Díaz y Díaz¹³ afirma que Paulo es el mismo *comes notariorum* que acudió a los Concilios VIII (del 653) y IX (del 655) entre los *virii illustres officii palatini*. En términos parecidos se expresa García Moreno¹⁴ que en principio separa a ese Paulo que acude a los Concilios VIII y IX con el que se rebela aunque indica, de igual modo, que no se sabe nada de la vida de este rebelde con anterioridad a su levantamiento armado contra el poder monárquico. En la investigación moderna ha habido un amplio debate en los círculos académicos debido a que se ha generado una amplia controversia al ver algunos investigadores que se trataría de un romano o un bizantino, tal y como su nombre sugiere.¹⁵ El hecho de que hubiera podido ser un romano-bizantino, explicaría para algunos su ceremonia de coronación, habida cuenta de que los visigodos no habrían contado con ella en este momento.¹⁶ Sin embargo, no hemos de dudar que estas coronas visigodas poseían una marcada influencia del mundo bizantino.¹⁷ Con todo, asumimos la idea de que este hecho no tiene tanto que ver con la coronación de un no

9. J. N. HILLGARTH: «Historiography in Visigothic Spain», en *La storiografia altomedievale: settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, xvii, 10-16 aprile 1969. Spoleto, 1970, pp. 299-302.

10. L. GARCÍA MORENO: *Prosopografía del reino visigodo de Toledo*, Salamanca, 1974, pp. 34-35.

11. R. COLLINS: *La España visigoda*, Barcelona, 2005, p. 78.

12. R. BARROSO CABRERA, J. MORIN DE PABLOS e I. M.ª SÁNCHEZ RAMOS: *Gallaecia Gothica: de la conspiración del Dux Argimundus (589/590 d. C.) a la integración en el reino visigodo de Toledo*, Madrid, 2015, p. 36.

13. P. R. DÍAZ Y DÍAZ: «Julián de Toledo: *Historia del rey Wamba* (Traducción y notas)», *Florentia Iliberritana* 1, 1990, p. 92.

14. L. GARCÍA MORENO, *Prosopografía*, pp. 65-68.

15. E. A. THOMPSON: *Los godos en España*, Madrid, ed. 2007, p. 267.

16. J. ARCE MARTÍNEZ: «El conjunto votivo de Guarrazar: función y significado», en A. PEREA (ed.): *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Toledo, 2001, p. 353.

17. M.ª R. VALVERDE CASTRO, *Ideología, simbolismo y ejercicio*, pp. 96-97.

godo, como con un acto sacrílego al ponerse la corona de san Félix donada a Dios por Recaredo.¹⁸

Por este motivo, este artículo pretende arrojar luz sobre la teoría política y la concepción de poder real en una época bisagra entre la Edad Antigua y la Edad Media, a través del estudio de los crímenes¹⁹ y castigos aplicados a esta figura tan denostada por la historiografía tradicional y por el gremio de los historiadores.

2. LOS ATRIBUTOS DEL REBELDE ARGIMUNDO

La crónica de Juan de Bicláro, a pesar de pertenecer al aparentemente género «neutral» de las crónicas hispanas de época visigoda,²⁰ muestra evidentes juicios de valor; de ahí que investigadores como Julián Campos,²¹ Galán Sánchez²² o Hillgarth²³ asuman que la crónica de este obispo de Gerona sea, dependiendo del acontecimiento, de parcialidad variable. De esta forma, será aparentemente más neutral cuando habla de hechos alejados al reino visigodo de Toledo como, por ejemplo, cuando nos narra distintos sucesos acontecidos en el Imperio bizantino. Sin embargo, generaría opiniones más interesadas cuando menciona hechos importantes acontecidos en el reino de Toledo como cuando habla de usurpaciones, o cuando nos relata la conversión al catolicismo de Recaredo. Esta conversión será uno de los hechos a los que el obispo de Gerona más importancia dará; y así se colige por el grado de exactitud cronológica que le otorga el autor excepcionalmente, pues es el único hecho en toda la crónica que presenta año y mes en el que sucedió.²⁴ Dichas opiniones aparecen parcialmente veladas por los mecanismos y recursos propios del género cronístico.

Juan de Bicláro realiza un discurso cargado de fuerza y subjetividad cuando nos relata la usurpación y la condena del rebelde Argimundo que había inten-

18. J. A. MOLINA GÓMEZ: «Las coronas de donación regia del tesoro de Guarrazar: la religiosidad en la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos», *Antigüedad y Cristianismo* XXI, 2004, p. 470.

19. Este tema del abuso del poder ha sido tratado recientemente, aunque no en época visigoda, en la siguiente monografía: P. GILLY (ed.): *La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants. Antiquité, Moyen Âge, époque moderne*, Leiden/Boston, 2016.

20. Las características generales de este género historiográfico, así como el análisis de las principales crónicas visigodas hispanas, lo encontramos en P. J. GALÁN SÁNCHEZ: *El género historiográfico de la cronica. Las crónicas hispanas de época visigoda*, Cáceres, 1994. Para la de Juan de Bicláro: pp. 81-172.

21. «Sin emitir juicios sobre sus relatos, fuera de dos acontecimientos del reinado de Recaredo, el triunfo del duque Claudio sobre los francos y la celebración del Concilio III de Toledo, en los que introduce una interpretación religiosa y providencialista», J. CAMPOS: *Juan de Bicláro, obispo de Gerona. Su vida y su obra. Introducción, texto crítico y comentario*, Madrid, 1960, pp. 54-55.

22. «Sin embargo, a medida que se profundiza más en la lectura de su obra hay que concluir que su elogiada imparcialidad es solo relativa», P. J. GALÁN SÁNCHEZ, *El género historiográfico*, p. 97.

23. «Juan de Bicláro no es tan imparcial como se ha dicho», J. N. HILLGARTH: «La conversión de los visigodos. Notas críticas», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 34, 1961, p. 24.

24. P. J. GALÁN SÁNCHEZ, *El género historiográfico*, p. 94.

tado arrebatar el trono a Recaredo. Creemos acertada la tesis de Thompson²⁵ al pensar que esta sublevación solo buscaba el poder y no habría tenido connotaciones tantas religiosas arrianas²⁶ como sí habría sido el caso de dos anteriores sediciones durante el reinado de Recaredo si bien, actualmente, se tiende a pensar que son luchas entre distintos poderes secundarios y el central. El párrafo que le dedica a este personaje es muy significativo para entender el pensamiento político de este autor en particular y el del mundo visigodo en general, por lo que nos hemos visto en la obligación de traerlo aquí:

Reccaredo ergo orthodoxo quieta pace regnante domesticae insidae praetenduntur. Nam quidam ex cubiculo eius, etiam provinciae dux nomine Argimundus adversus Reccaredum regem tyrannidem assumere cupiens, ita tu, si posset, eum regno privaret et vita. Sed nefandi eius consilii detecta machinatione comprehensus et in vinculis ferreis redactus habita discussione socii eius impiam machinationem confesii condigna sunt ultione interfecti, ipse autem Argimundus, qui regnum assumere cupiebat, primum verberibus interrogatus, deinde turpiter decalvatus, post haec dextra amputata exemplum omnibus in Toletana urbe asino sedens pompizando dedit et docuit famulus dominis esse superbos.

J. Bicl., *Chron.*, a. 590, 3

Al leer este fragmento, podemos observar cómo a Argimundo se le aplica toda una serie de tópicos y atributos que conforman el estereotipo de la figura del *tyrannus* dentro de la tradición literaria visigoda, y que coinciden con los que Julián de Toledo otorga a Ilderico y a Paulo en su *Historia Wambae Regis*. Frente al monarca legítimo, la *Historia Wambae Regis* presenta con los términos *tyrannus* (*tyrannidis*), *seditiosus* (*seditio*), *coniurator* (*coniurato*) y *rebellis* (*rebellionis*) a los usurpadores o rebeldes. Dichos vocablos aparecen en esta obra literaria 42 veces²⁷ lo que viene a mostrarnos el importante papel que este personaje ajeno al poder legítimo ocupa en la concepción real y en el entendimiento de esta obra, es el enfrentamiento entre la legalidad y la ilegalidad de ambos personajes.²⁸ Este comportamiento lo experimenta de igual manera este fragmento ya que nos aparece también una serie de términos que muestra el lugar especial asignado a estos personajes. Así, Juan de Bicláro nos mencionará los términos *tyrannidem*, *nefandi eius* e *impiam machinationem*.

De igual manera, vemos como los términos *nefandi* e *impiam* pueden llegar a albergar cierta connotación religiosa²⁹ y es que este *dux* se levanta

25. E. A. THOMPSON, *Los godos*, p. 127.

26. Como al parecer si piensan investigadores tan reputados como R. Collins y J. Arce. R. COLLINS, *La España*, p. 78 y J. ARCE MARTÍNEZ: *Esperando a los árabes. Los visigodos en Hispania (507-711)*, Madrid, 2011, pp. 151-152.

27. G. GARCÍA HERRERO: «Julián de Toledo y la realeza visigoda», *Antigüedad y Cristianismo* VII, 1991, p. 217.

28. R. FRIGHETTO: «Legitimidade e poder da realeza hispano-visigoda, segundo a *História Wambae* de Juliano de Toledo (segunda metade do século VII)», *Espaço Plural*, 30, p. 105.

29. P. J. GALÁN SÁNCHEZ, *El género historiográfico*, p. 169.

contra el rey legítimo al que intentará asesinar y arrebatarse el reino pero, al mismo tiempo, se levantará contra Dios. Esto se explica dentro del imaginario colectivo visigodo en una suerte de crimen de alta traición que a su vez deriva de una herencia del mundo romano pues la noción de este crimen, *maiestas*, no tenía precedentes en la sociedad goda.³⁰

El crimen hacia Dios radica en ir en contra de los juramentos que todo súbdito ha de realizar a su nuevo monarca a ojos de Dios. Estos juramentos actuarían como una ordalía anticipada,³¹ como una auténtica institución cuyos orígenes provienen del mundo indoeuropeo³² y que a su vez actuaría como «mecanismo de construcción de poder en un contexto de inestabilidad política y debilidad estructural de la aristocracia y el estado»³³ al dotar la figura del rey de un elemento sacro. El incumplimiento de este juramento acarrea toda una serie de penas tanto espirituales como terrenales que el derecho visigodo regulaba³⁴ y que iban dirigidas tanto a laicos como a eclesiásticos.³⁵ El objetivo era claro: proteger el reino, al rey y a la familia real contra los usurpadores.³⁶

Este juramento también partía del rey hacia sus súbditos siendo un claro ejemplo de derecho público.³⁷ Con este juramento, el monarca se comprometía a respetar sus privilegios y a gobernar con justicia tal y como se incide en el canon LXXV del IV Concilio de Toledo.³⁸ Sin embargo, en este mismo canon se prevé que en el caso de que el monarca no cumpla lo acordado, sus súbditos no pueden castigarle, ya que ese deber únicamente responde a Dios, por lo que en esta concepción de la categoría de Dios como juicio histórico el súbdito jamás debe tomar la iniciativa de actuar contra la ley, incluso cuando el monarca tome decisiones que atenten contra el juramento que él debe tomar con y para su pueblo.³⁹ Por ello, aquel rey que se comporte como un tirano, será apartado por Jesucristo y condenado como anatema y, posteriormente, será condenado por Dios⁴⁰ como se expresa en el canon LXXV del IV Concilio de Toledo al que hicimos con referencia anteriormente. De la misma manera, encontramos en este mismo canon el concepto de fidelidad que se le debía al monarca visigodo y las consecuencias

30. P. D. KING, *Derecho y sociedad*, pp. 60-61.

31. J. ALVARADO PLANOS: «Ordalías y derecho en la España visigoda», *III Congreso de Estudios Medievales. De la Antigüedad al Medioevo. Siglos IV-VIII*. Madrid, 1993, p. 487.

32. E. BENVENISTE; *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, ed. 1983, pp. 334-341.

33. S. S. ORLOWSKI: «Fideles regis en el reino visigodo de Toledo: aproximaciones para su estudio desde las prácticas recíprocitarias», *Miscelánea Medieval Murciana*, xxxiv, 2010, p. 85.

34. M.^a R. VALVERDE CASTRO, *Ideología, simbolismo y ejercicio*, p. 218

35. A. IGLESIAS FERREIRO: *Historia de la traición. La traición regia en León y Castilla*, Santiago de Compostela, 1971, pp. 45-46.

36. C. PETIT: «De negotiis causarum (II)», *AHDE*, 56, 1986, pp. 7-20.

37. M. TORRES LÓPEZ: «El estado», pp. 439-441.

38. J. VIVES GATELL, T. MARÍN MARTÍNEZ y G. MARTÍNEZ DÍEZ: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid, 1963, p. 267.

39. M.^a R. VALVERDE CASTRO, *Ideología, simbolismo y ejercicio*, p. 217.

40. A. IGLESIAS FERREIRO, *Historia de la traición*, p. 62.

que tenía romper este juramento hacia la figura del rey que englobaba a él mismo, al reino y a sus gentes. Es más, en el canon x del XVI Concilio de Toledo⁴¹ se llegan a extender los castigos de la ignominiosa acción de levantarse contra el monarca a los hijos de aquel que empezara la sedición.

Esto da sobrada cuenta del discurso que se articula contra estos rebeldes y los castigos que acompañarán a sus impías acciones, ya que no corresponde a ellos solucionar terrenalmente la afrenta sustituyendo a un mal rey por un regicida. En el caso concreto que nos ocupa, Recaredo y Wamba son concebidos como monarcas justos en la tradición historiográfica visigoda, y por esa razón la concepción del tirano en estos reinados es si cabe más clara pues, los prototipos de reyes ideales imitan claramente los modelos veterotestamentarios⁴² encaminados a sancionar la legitimidad del monarca y a señalar como enemigos de Dios y de la religión a quienes osaran quebrar su fidelidad.

3. EL ESQUEMA PECADO/CASTIGO. UNA CONCEPCIÓN TEOLÓGICA DEL PODER

De acuerdo con el pensamiento histórico de Juan de Biclario, tan marcado por el providencialismo y el Juicio de Dios como categoría histórica, la rebelión de Argimundo únicamente podía finalizar de una forma. El destino final, una vez descubierta su conjura, fue un castigo ejemplar en Toledo al *dux* que se alzó contra el *feliciter* gobierno de Recaredo. Así nos lo hace llegar el Biclarense:

deinde turpiter decalvatus, post haec dextra amputata exemplum omnibus in Toletana urbe asino sedens pompizando dedit et docuit famulos dominis non esse superbos.

J. Bicl., *Chron.*, a. 590, 3

Al leer el pasaje que dedica Julián de Toledo al castigo de Paulo, no podemos sino darnos cuenta de la existencia de un cierto paralelismo y es que no debemos olvidar que Julián de Toledo utilizó el *Chronicon* del Biclarense para la elaboración de algunos de sus pasajes de la *Historia Wambae Regis*.⁴³ Salvando las distancias, pues son distintos hechos los que narran y porque la obra de Juan de Biclario es una crónica, mientras que la de Julián de Toledo se ha llegado a proponer que no se trate de una simple historia, sino de una *vita* o *exemplum* heredera directa de los panegíricos bajoimperiales y a su vez testadora de las *vitae* y panegíricos medievales. El pasaje de la *Historia Wambae Regis* que relacionamos con el de arriba es el siguiente:

41. J. VIVES GATELL, T. MARÍN MARTÍNEZ y G. MARTÍNEZ DÍEZ, *Concilios*, pp. 509-512.

42. G. GARCÍA HERRERO, «Julián de Toledo», pp. 241-246.

43. S. TEILLET: *Des goths à la nation gothique. Les origines de l'idée de nation en Occident du V^e au VII^e siècle*, París, 1984, p. 445.

Etenim quarto fere ab urbe regia miliario Paulus princeps tyrannidis uel ceteri incentores seditionum eius, decaluatis capitibus, abrasis barbibus pedibusque nudatis, subsqualentibus ueste uel habitu induti, camelorum uehiculis imponuntur. Rex ipse perditionis praeibat in capite, omni confusionis ignominia dignus et picea ex coreis laurea coronatus. Sequebatur deinde hunc regem suum longa deductione ordo suorum dispositus ministrorum, eisdem omnes quibus relatum est uehiculis insidentes eisdemque inclusionibus acti, hinc inde adstantibus populis, urbem intrantes. Nec enim ista sine dispensatione iusti iudicii Dei eisdem accessisse credendum est, scilicet tu alta ac sublimia confusionis eorum fastigia uehicolorum edoceret sessio prae omnibus subiecta, et qui ultra humanum morem astu mentus excelsa petierant excelsiores luerent conscensionis suae iniuriam. Sint ergo haec insequuturis reposita saeculis, probis ad uotum, improbis ad exemplum, fidelibus ad gaudium, infidis ad tormentum, tu utraque pars in contuitu quodam sese lectionis huius inspiciens, et quae rectis smitis graditur, prolapsionis casus effugiat, et quae iam cecidit, in horum se hic semper proscriptionibus recognoscat.

Julián de Toledo, *Historia Wambae Regis*, 30

La diferencia de ambos fragmentos estriba en que la rebelión de Paulo fue más lejos que la de Argimundo y le dio tiempo a proclamarse monarca (sin unción) y a autocoronarse de una forma pecaminosa desde el momento en que utilizó una corona consagrada destinada únicamente a fines litúrgico, en una época que posiblemente la corte visigoda no practicara ceremonias de coronación, sino de unción.⁴⁴ Por ello, el castigo de Paulo también irá asociado a unos elementos simbólicos de poder relacionados con la indumentaria real como la conocida corona de donación regia de san Félix que puso en su «desvariada cabeza» a lo que une «el sacrilegio a la usurpación».⁴⁵ En cualquier caso, lo que se busca es parodiar esa coronación realizada al margen del poder legal por lo que el simbolismo negativo de estos atributos es evidente,⁴⁶ como la cinta de cuero negra con la que es coronado (*coronatus*), lo que potencia la infamante forma de exhibir al reo.⁴⁷

Sin embargo, son más las similitudes las que les unen. Para empezar, ambos castigos se ejecutan en la capital del reino, Toledo, lo que nos hace pensar como existe una cierta voluntad de exhibir al rebelde en las calles de la capital para afianzar la figura del rey frente a otros potenciales usurpadores, y es que no debemos olvidar que si bien la figura del usurpador nace de unos tópicos y lugares comunes dentro de la literatura visigoda, no es menos cierto que la figura del rey en estos últimos años del reino de Toledo está totalmente determinada por una serie de fuerzas periféricas. Esto nos desvela desajustes estructurales dentro de la monarquía visigoda. En esta situación, nos encontramos fricciones y eventuales conflictos entre una monarquía que

44. C. L. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, «La ordinatio principis», pp. 5-36.

45. Julián, *Hist*, 26.

46. J. MARTÍNEZ PIZARRO, *The Story of Wamba*, p. 220.

47. *Ibid.*, p. 220, n. 133.

buscaba asumir mayores esferas de poder y una nobleza (civil y religiosa) que monopolizaba los altos cargos del organigrama estatal y que basaba su poder en una red de lazos clientelares.⁴⁸ Con toda probabilidad, Paulo y Argimundo reunirían en torno a sus personas el descontento de todos los sectores en conflicto en los lugares concretos donde la rebelión triunfa, lo que acentúa su carácter regional sin menoscabo de las repercusiones de mayor grado que pudieran desencadenarse. Esto vendría a significar que para la realización de estas sublevaciones tendrían que contar con cierta base social de apoyo, siguiendo el acertado estudio de Diesner sobre las bandas de criminales, bandidos y usurpadores en la Hispania visigoda, de la nobleza laica y religiosa sola no podría haber estallado esta sublevación llevada a cabo por Argimundo y Paulo, ya que «los usurpadores necesitaban amigos en todas las capas de la población».⁴⁹ Esto nos hace ver que para que estalle este movimiento hostil debe haber un apoyo de una masa social suficientemente fuerte para al menos iniciar el movimiento. Por lo aquí explicado, creemos que la rebelión de estos dos *duces* se ha de entender en el contexto en la que se produce: la lucha de contrapoderes del estado que aspiran a tener mayor autonomía, la lucha entre el poder central y los poderes secundarios que han ido germinando desde finales del reinado de Recaredo,⁵⁰ ya que tanto la nobleza como la monarquía basaban su poder en las mismas fuentes de riqueza y ambas buscaban el control de estas, así como la propia debilidad del reino de Toledo. Todo esto se puede entender en un marco de creciente desarticulación de los poderes estatales y el crecimiento de las influencias personales de carácter provincial, regional y a escala más local aún como ciudades y territorios.

Considerando de nuevo los castigos, vemos como ambos son decalvados, pena que parece que solo se documenta en dos ocasiones en la historiografía visigoda: la rebelión de Argimundo y el intento de usurpación de Paulo.⁵¹ En los casos de usurpación al trono, la *decalvatio* es una forma de *infamia* pública⁵² al suponer una degradación abierta que impide a aquel que la sufre poder ejercer la dignidad regia al representar el cabello⁵³ un signo tradicional de distinción y de nobleza en las estirpes germánicas.⁵⁴ A día de hoy, los especialistas en el tema aún no se ponen de acuerdo⁵⁵ acerca de lo que sería exactamente el

48. K. F. STROHEKER: *Garmanentum und Spätantike*, Zürich, 1965, pp. 236-239.

49. H. J. DIESNER, «Bandas», p. 140.

50. M.ª R. VALVERDE CASTRO, *Ideología, simbolismo y ejercicio*, p. 255.

51. J. CROUCH: «The Judicial Punishment of *Decalvatio* in Visigothic Spain: a Proposed Solution based on Isidore of Sevilla and the *Lex Visigothorum*», *The Mediterranean Review*, 3/1, 2010, p. 61.

52. S. M. CASTELLANOS GARCÍA: *Los Godos y la Cruz. Recaredo y la unidad de Spania*, Madrid, 2007, pp. 613-614.

53. Al respecto, recomendamos el siguiente estudio: J. M. WALLACE-HADRILL: *The Long Haired Kings*, Londres, 1962.

54. J. ARCE MARTÍNEZ, *Esperando*, p. 155; pero sobre todo P. E. SCHRAMM: «Brustbilder von Königen auf Siegelringen der Völkerwanderungszeit», en la obra del mismo autor *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Schriften der MGA*, vol. I, Stuttgart, 1954, pp. 213-237.

55. Al respecto, hay un interesante debate en J. CROUCH, «The Judicial Punishment of *Decalvatio*», pp. 62 y 76-78.

castigo de la *decalvatio*, pues algunos piensan que consiste en la amputación entera o parcial del cuero cabelludo, mientras que otros opinan que se trataría del simple hecho de rapar el pelo. De esta manera, Thompson⁵⁶ llega a decir que no sabe si la víctima era escalpada o si se le afeitaba la cabeza. Por otro lado, autores como Zambrana Moral⁵⁷ afirman que en la decalvación también se llevaban cruentas aplicaciones como desollar la frente del condenado. Sin embargo, la propia decalvación que sufriría Wamba, por motivos menos graves, sugiere no tanto un carácter cruel como simbólico.⁵⁸

En cualquier caso, parece claro que a pesar de que ambos autores hablen de la *decalvatio*, lo hacen de distinta forma por lo que nos podría estar diciendo que, en el reino visigodo de Toledo, habría distintos grados de decalvación. Juan de Biclario nos habla de que Argimundo es *turpiter decalvatus*, mientras que Paulo es, en palabras de Julián de Toledo, *decaltionis tantum*. De todas formas, el acto legislativo que aplica la pena es claro y su valor simbólico fuerte.

Posteriormente, a Argimundo se le amputa la mano derecha. Dicha pena proviene del derecho romano/bizantino⁵⁹ e imposibilita visiblemente y de por vida para la acción política, la participación en la vida civil.

El último episodio de esta serie de castigos que se le aplica a Argimundo por levantarse contra Recaredo consiste en el desfile burlesco del usurpador por las calles de Toledo en un asno, como también lo sufrió tiempo después Paulo al alzarse contra Wamba. Dicho castigo supone un escarnio público, una humillación,⁶⁰ para degradar a aquel que osaba alzarse contra el poder legítimo encarnado en la figura sacra del monarca visigodo como se ha apuntado anteriormente, y es además una parodia sarcástica de la tradición bíblica que hacía desfilar al rey legítimo sobre un asno como símbolo de poder.⁶¹

Además, sabemos que surge toda una regulación del perdón, un poder que pertenecerá al rey. Esto lo enseñan las leyes y los cánones conciliares como el canon x del XVI Concilio de Toledo que permite a Egica la posibilidad de perdonar a aquellos que hubiesen atentado contra la autoridad regia en el pasado o que lo fueran a hacer en el presente o como el LV 2, 1, 8 en el que se estipulan ciertos supuestos de perdón para que lo aplique Chindasvinto.

56. E. A. THOMPSON, *Los godos*, p. 423, n. 48.

57. P. ZAMBRANA MORAL: «Rasgos generales de la evolución histórica de la tipología de penas corporales», *Revista de Estudios Históricos-Jurídicos*, xxvii, 2005, p. 210.

58. J. A. MOLINA GÓMEZ: «Las dos coronas de Paulo: elementos simbólicos de vestimenta y poder durante el reinado de Wamba», en CARMEN ALFARO GINER, JÓNATAN ORTIZ GARCÍA y MARÍA ANTÓN PESET (ed.): *Tiarae, Diadems and headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*, Valencia, 2014, pp. 263-271.

59. R. S. LÓPEZ: «Byzantine Law in the Seventh Century and its Reception by the Germans and the Arabs», *Byzantion* xvi, 1942-1943, pp. 454 y L. BREHIER: *Les institutions de l' Empire Byzantin*, París, 1970, p. 197.

60. M. MCCORMICK: *Eternal Victory, Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*. Cambridge, 1986, pp. 303-304.

61. P. RIEDE: «Esel», en *Biblelexicon*, Deutsche Bibelgesellschaft, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17820/>. (Consultado: 20/12/2015)

Además, esta potestad reserva a la gracia una posición en el derecho oficial del reino visigodo que nos hace ver la naturaleza viva y dinámica de este derecho.⁶²

Finalmente, al estudiar y analizar ambos fragmentos podemos llegar a la tesis de que el providencialismo y el Juicio de Dios como categoría histórica articula toda la acción. De esta forma, ambos autores no dudan en señalar que estos hechos se han producido por intervención divina al sancionar un crimen, un sacrilegio de estas personas frente al rey legítimo que actuaría como una especie de vicario de Dios en la Tierra, por mandato celestial es un corregente divino,⁶³ se trata del concepto del *princeps religiosus* frente al *tyrannus*, al príncipe de la perfidia. De la misma manera, no deja de apreciarse un tono sarcástico de estos autores al describirnos los finales y los castigos aplicados a los participantes de estas sediciones.

4. REFLEXIONES FINALES

A lo largo del presente estudio hemos ido analizando la figura del *tyrannus* Argimundo siguiendo el paralelo formal del Paulo de la *Historia Wambae Regis* y hemos visto como las fuentes reflejan la mentalidad visigoda y de su concepción del poder en estas fuentes primarias (la crónica de Juan de Biclario y la obra de Julián de Toledo), por lo que creemos que estamos preparados para reunir todas esas ideas y conformar estas conclusiones.

En primer lugar, observamos la creación de una figura tipificada de tirano, es decir, se traza un personaje ambicioso, malicioso, cobarde y que ataca ya no solo la autoridad real sino al propio Dios. La figura del tirano se forma a base de estereotipos que se han ido generando en la tradición literaria visigoda. Son el reverso simbólico de los reyes ungidos y al servicio de Dios, corregentes con Cristo, cuyos atributos son totalmente opuestos a estos personajes, a los que hasta cierto punto necesitan a su vez para poder afianzar sus virtudes. Se contraponen las figuras del monarca piadoso frente al príncipe de la perfidia, asimilado en el lenguaje de la predicación con el demonio y sus obras.

Esta perfidia que hemos comentado a su vez conecta con la concepción religiosa del esquema pecado/castigo. El pecado o la falta viene dada al incumplir un juramento de fidelidad y de obediencia al rey que cada súbdito debía firmar al principio de cada reinado. Dicho juramento actuaría como una ordalía anticipada produciendo que el usurpador al incumplirlo atente

62. C. PETIT: «Crimen y castigo en el reino visigodo de Toledo», en M. BEJARANO, M. MONTORO y D. SANDOVAL (dirs.): *Los visigodos y su mundo. Jornadas internacionales. Ateneo de Madrid. Noviembre de 1990*, Madrid, 1997, p. 228.

63. P. B. SCHRAMM: «Mitherrschaft im himmel ein Topos des Herrscherkults in christlicher Einkleidung», en P. WIRTH, (ed.): *Polykronicon Festschrift für Franz Dölger*, Heidelberg, 1966, pp. 480-485; P. C. DÍAZ MARTÍNEZ y M.ª R. VALVERDE CASTRO: «The Theoretical strenght and practical Weakness of the Visigothic Monarchy of Toledo», en F. THEUWS y J. L. NELSON (eds.): *Rituals of Power from Late Antiquity to Early Middle Ages*, Brill, Leiden, Boston, Colonia, 2000, pp. 59-94.

gravemente contra los mandatos bíblicos y va en contra del mismo Dios al intentar apoderarse del reino contra su voluntad. A estos hechos, Paulo, además, se adueña de unas coronas cuyo único destinatario era Dios. Al tratarse de coronas de donación, al crimen terrenal y religioso también añade el sacrilegio.

Todas estas afrentas contra el orden que rige el mundo deben tener un castigo habida cuenta de que la teoría político-religiosa que legitima el poder del rey en el organigrama estatal tiene rasgos teocráticos, como también encontramos el pensamiento de Juan de Biclario y de Julián de Toledo. Por añadidura, la traición suponía un grave escarnio contra la estabilidad interna del reino y de la paz. Por tanto, resulta lógico pensar que a todos estos crímenes y sacrilegios realizados por estos usurpadores les acompañe una serie de castigos, siguiendo el modelo pecado-castigo, como los que les acontece a Argimundo y a Paulo una vez sus revueltas son desbaratadas y ellos capturados. Además, al comparar ambos sucesos vemos unas semejanzas reveladoras que nos llevan a pensar que Julián de Toledo o bien se sirvió como modelo del castigo que recibe Argimundo según el Biclarense para crear su propio relato de la pena de Paulo, o bien ambos participan, más allá de deudas y paralelos formales, de una concepción compartida en cuanto al usurpador y al monarca dentro de una interpretación teológica de la historia.

Las penas que se les aplican parecen destinadas en exclusiva a aquellos que atentan contra la dignidad regia y parece que las leyes que las regulan provienen del derecho romano/bizantino. Los castigos a los que hacemos mención son principalmente la amputación de la mano derecha y la *decalvatio*, único castigo que según Arce⁶⁴ parece no venir del mundo romano sino del propio mundo godo y germánico, aunque ciertos especialistas como Patlagean hablan de que probablemente dicha pena ya fuera una práctica en uso dentro del sistema penal romano, ya que en la *Eklogé*⁶⁵ parece que se muestra un castigo equivalente a la *decalvatio*.

Los castigos contaban con una evidente carga simbólica, como ya dijimos con anterioridad. Por añadidura, la decalvación entra plenamente en el imaginario colectivo godo, al ser los largos cabellos el símbolo tradicional de poder en una monarquía sin coronas como era la visigoda. La última parte del castigo consistía en que estos condenados recorrieran las calles de Toledo portando todas sus miserias a modo de burla hacia los rebeldes y también a modo de advertencia ante futuras sediciones. Todos iban encaminados a terminar con las guerras intestinas que desangraban al reino toledano.

Aparte de las penas, encontramos que el derecho visigodo también regulaba el perdón de los reos. Este poder iba destinado a la figura del monarca el cual podía ejercerlo para salvar al condenado de la muerte. En el caso de Paulo,

64. J. ARCE MARTÍNEZ, *Esperando*, p. 157.

65. E. PATLAGEAN: «Byzance et le blason pénal du corps», en *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Roma, 1982, p. 406.

Julián de Toledo relata como Wamba, imbuido por la piedad cristiana, decide perdonar la vida a aquel que se ha levantado contra su gobierno. Sin embargo, el perdón no era total pues al condenado se le solía embargar los bienes, se le podía llegar a cegar, como es el caso de Paulo,⁶⁶ lo que llevaba aparejada una clara exclusión social del orden establecido dentro de la monarquía católica.

Finalmente, hemos de subrayar la idea de que, a estos personajes, por muy distintas que fueran sus motivaciones, se les aplicaba una serie de castigos estereotipados siguiendo el esquema pecado/castigo tan presente en la sociedad visigoda, donde el providencialismo ocupaba un papel de primordial importancia para determinar la acción humana y donde el Juicio de Dios se había convertido en una categoría histórica. Por ello, podemos concluir mencionando que estos castigos son aplicados a estos personajes impíos que han osado ir contra el rey y, por ello, han incurrido en una falta más grave, ir contra Dios, ya que el rey y la monarquía tienen carácter sacro como sagrada es ya la sociedad desde finales del Imperio romano. En el pensamiento teocrático visigodo la rebelión no tiene justificación alguna, siempre es Dios quien castiga, de ahí las duras sanciones de las que Argimundo y Paulo son víctimas. ●

FUENTES (EDICIONES UTILIZADAS)

JUAN DE BÍCLARO: *Chronicon*

ÁLVAREZ RUBIANO, P.: «La crónica de Juan Biclarense. Versión castellana y notas para su estudio», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 16, 1970, pp. 7-44.

CAMPOS, J.: *Juan de Biclario, obispo de Gerona. Su vida y su obra. Introducción, texto crítico y comentario*, Madrid, 1960.

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. M.: «El *Chronicon* de Juan de Biclario. La crónica del rey Leovigildo y del III Concilio de Toledo. Estudio y traducción», *Toledana*, 16, 2007, pp. 29-66.

JULIÁN DE TOLEDO: *Historia Wambae Regis*

DÍAZ Y DÍAZ, P. R.: «Julián de Toledo: *Historia del rey Wamba* (Traducción y notas)», *Florentia Iliberritana* 1, 1990, pp. 89-114.

LEVINSON, W.: «*Historia Wambae Regis*», en J. HILLGARTH (ed.): *Sancti Iuliani Toletanae Sedis Episcopi Opera Pars I*, Corpus Christianorum, Series Latina CXV, Turhout, 1974, pp. 213-255.

MARTÍNEZ PIZARRO, J.: *The Story of Wamba. Julian of Toled's Historia Wambae Regis*, Washington, 2005.

⁶⁶ Jul., *Iudicium*, 7.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDY, G.: *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*. Darmstadt, 1980.
- ALVARADO PLANOS, J.: «Ordalías y derecho en la España visigoda», *III Congreso de Estudios Medievales. De la Antigüedad al Medioevo. Siglos IV-VIII*. Madrid, 1993, pp. 437-540.
- ARCE MARTÍNEZ, J.: *Esperando a los árabes. Los visigodos en Hispania (507-711)*, Madrid, 2011.
- «El conjunto votivo de Guarrazar: función y significado», en A. PEREA (ed.): *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Toledo, 2001, pp. 349-355.
- BALOGH, J.: «*Rex a recte regendo*», *Speculum* vol. 3, n. 4, 1928, pp. 580-582.
- BARBERO AGUILAR, A.: «El pensamiento político visigodo y las primeras unificaciones regias en la Europa medieval», *Hispania* 30, 1970 pp. 245-336.
- BARROSO CABRERA, R., MORIN DE PABLOS, J. y SÁNCHEZ RAMOS, I. M.ª: *Gallaecia Gothica: de la conspiración del Dux Argimundus (589/590 d. C.) a la integración en el reino visigodo de Toledo*, Madrid, 2015.
- BENVENISTE, J.: *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, ed. 1983.
- BLOCH, M.: *Les rois thématurges*. París, 1983.
- BREHIER, L.: *Les institutions de l'Empire Byzantin*, París, 1970.
- CASTELLANOS GARCÍA, S. M.: *Los Godos y la Cruz. Recaredo y la unidad de Spania*, Madrid, 2007.
- CASTILLO LOZANO, J. A.: «La figura del *tyrannus*, del rebelde, en la tradición visigoda a través de las obras de Julián de Toledo», *Herakleion*, 7, 2014, pp. 85-101.
- CROUCH, J.: «The Judicial Punishment of *Decalvatio* in Visigothic Spain: a Proposed Solution based on Isidore of Sevilla and the *Lex Visigothorum*», *The Mediterranean Review*, 3/1, 2010, pp. 59-81.
- DÍAZ MARTÍNEZ, P. C. y VALVERDE CASTRO, M.ª R.: «The Theoretical strength and practical Weakness of the Visigothic Monarchy of Toledo», en F. THEUWS y J. L. NELSON (eds.): *Rituals of Power from Late Antiquity to Early Middle Ages*, Brill, Leiden, Boston, Colonia, 2000, pp. 59-94.
- DIESNER, H. J.: «Bandas de criminales, bandidos y usurpadores en la España visigoda», *Hispania Antiqua. Revista de Historia Antigua*, vol. III, 1978, pp. 129-142.
- FRIGHETTO, R.: «Legitimidade e poder da realeza hispano-visigoda, segundo a *História Wambae* de Juliano de Toledo (segunda metade do século VII)», *Espaço Plural*, 30, pp. 89-116.
- GALÁN SÁNCHEZ, P. J.: *El género historiográfico de la chronica. Las crónicas hispanas de época visigoda*, Cáceres, 1994.
- GARCÍA HERRERO, G.: «Julián de Toledo y la realeza visigoda», *Antigüedad y Cristianismo VII*, 1991, pp. 201-255

- GARCÍA MORENO, L.: *Prosopografía del reino visigodo de Toledo*, Salamanca, 1974.
- GILLY, P. (ed.): *La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants. Antiquité, Moyen Âge, époque moderne*, Leiden/Boston, 2016.
- GUIANCE, A.: «Rex perditions. La caracterización de la tiranía en la España visigoda», *Cuadernos de Historia de España*, 77, 2001-2002, pp. 29-40.
- HILLGARTH, J. N.: «La conversión de los visigodos. Notas críticas», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 34, 1961, pp. 21-46.
- «Historiography in Visigothic Spain» en *La storiografia altomedievale: settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, xvii, 10-16 aprile 1969*. Spoleto, 1970, pp. 261-311.
- IGLESIAS FERREIRO, A.: *Historia de la traición. La traición regia en León y Castilla*. Santiago de Compostela, 1971.
- KANTOROWICZ, E. H.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, ed. 2012.
- KING, P. D.: *Derecho y sociedad en el reino visigodo*. Madrid, ed. 1981.
- KOLB, F.: *Herrscherideologie in der Spätantike*. Berlín, 2001.
- LÓPEZ, R. S.: «Byzantine Law in the Seventh Century and its Reception by the Germans and the Arabs», *Byzantion* XVI, 1942-1943, pp. 445-461.
- MALDONADO RAMOS, J.: «Algunos puntos precedentes y puntos oscuros de la rebelión de San Ermenegildo», en M. BEJARANO, M. MONTORO y D. SANDOVAL (dirs.): *Los visigodos y su mundo. Jornadas internacionales. Ateneo de Madrid. Noviembre de 1990*, Madrid, 1998, pp. 61-69.
- MCCORMICK, M.: *Eternal Victory, Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*. Cambridge, 1986.
- MOLINA GÓMEZ, J. A.: «Las coronas de donación regia del tesoro de Guarrazar: la religiosidad en la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos», *Antigüedad y Cristianismo* XXI, 2004, p. 459-472.
- «Las dos coronas de Paulo: elementos simbólicos de vestimenta y poder durante el reinado de Wamba», en CARMEN ALFARO GINER, JÓNATAN ORTIZ GARCÍA y MARÍA ANTÓN PESET (ed.): *Tiarae, Diadems and headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*, Valencia, 2014, pp. 263-271.
- ORLANDIS, J.: «Algunas observaciones en torno a la tiranía de San Ermenegildo», *Temis* 2, 1957, pp. 67-75.
- «En torno a la noción visigoda de tiranía», *AHDE*, 29, 1959, pp. 5-43.
- (1962): *El poder real y la sucesión al trono en la monarquía visigoda*. Estudios visigodos III. Roma-Madrid.
- ORLOWSKI, S. S.: «Fideles regis en el reino visigodo de Toledo: aproximaciones para su estudio desde las prácticas recíprocitarias», *Miscelánea Medieval Murciana*, xxxiv, 2010, pp. 83-91.
- PASCHOUD, F. y SZIDAT, J. (eds.): *Usurpationen in der Spätantike*. Stuttgart, 1997.

- PATLAGEAN, E.: «Byzance et le blason pénal du corps», en *Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Roma, 1982, pp. 405-427.
- PETIT, C.: «*De negotiis causarum* (II)», *AHDE*, 56, 1986, pp. 5-165.
- «Crimen y castigo en el reino visigodo de Toledo», en M. BEJARANO, M. MONTORO y D. SANDOVAL (dirs.): *Los visigodos y su mundo. Jornadas internacionales. Ateneo de Madrid. Noviembre de 1990*, Madrid, 1997, pp. 215-236.
- RIEDE, P.: «Esel», en *Biblelexicon*, Deutsche Bibelgesellschaft, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17820/>. (Consultado: 20/12/2015)
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M. A.: *Los reyes sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*. Madrid, 2008.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: «La *ordinatio principis* en la España goda y postvisigoda», *CHE* 35, 1962, pp. 5-36.
- SCHRAMM, P. E.: «Brustbilder von Königen auf Siegelringen der Völkerwanderungszeit», en *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Schriften der MGA*, vol. I, Stuttgart, 1954, pp. 213-237.
- «Mitherrschaft im himmel ein Topos des Herrscherkults in christlicher Einkleidung», en P. WIRTH, (ed.): *Polykronicon Festschrift für Franz Dölger*, Heidelberg, 1966, pp. 480-485.
- STRAUB, J. A.: *Vom Herrscherideal in der Spätantike*, Stuttgart, 1964.
- *Regeneratio Imperii. Aufsätze über Roms Kaisertum und Reich im Spiegel der heidnischen und christlichen Publizistik*, tomo II, «Des christlichen Kaisers 'secunda maiestas'. Tertullian und Konstantinische Wende», Darmstadt, 1986.
- STROHEKER, K. F.: *Garmanentum und Spätantike*, Zürich, 1965.
- TEILLET, S.: *Des goths à la nation gothique. Les origines de l'idée de nation en Occident du V^e au VII^e siècle*, París, 1984.
- THOMPSON, E. A.: *Los godos en España*, Madrid, ed. 2007.
- TORRES LÓPEZ, M.: «El estado visigodo», *AHDE* 3, 1926, pp. 307-475.
- VALVERDE CASTRO, M.^a R.: *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*. Salamanca, 2000.
- VELÁZQUEZ SORIANO, I.: «Wamba y Paulo: Dos personalidades enfrentadas y una rebelión», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. II, pp. 213-222.
- VIVES GATELL, J., MARÍN MARTÍNEZ, T. y MARTÍNEZ DÍEZ, G.: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid, 1963.
- ZAMBRANA MORAL, P.: «Rasgos generales de la evolución histórica de la tipología de penas corporales», *Revista de Estudios Históricos-Jurídicos*, XXVII, 2005, pp. 197-229.

ANEXO

Argimundo (590)	Paulo (673)
<p>Reccaredo ergo orthodoxo quieta pace regnante domesticae insidae praetenduntur. Nam quidam ex cubiculo eius, etiam provinciae dux nomine Argimundus adversus Reccaredum regem tyrannidem assumere cupiens, ita tu, si posset, eum regno privaret et vita. Sed nefandi eius consilii detecta machinatione comprehensus et in vinculis ferreis redactus habita discucione socii eius impiam machinationem confesii condigna sunt ultione interfecti, ipse autem Argimundus, qui regnum assumere cupiebat, primum verberibus interrogatus, deinde turpiter decalvatus, post haec dextra amputata exemplum omnibus in Toletana urbe asino sedens pompizando dedit et docuit famulus dominis esse superbos</p> <p style="text-align: right;">J. Bicl., <i>Chron.</i>, a. 590, 3</p>	<p>Etenim quarto fere ab urbe regia miliario Paulus princeps tyrannidis uel ceteri incentores seditionum eius, decaluatis capitibus, abrasis barbibus pedibusque nudatis, subsqualentibus ueste uel habitu induti, camelorum uehiculis imponuntur. Rex ipse perditionis praeibat in capite, omni confusionis ignominia dignus et picea ex coreis laurea coronatus. Sequebatur deinde hunc regem suum longa deductione ordo suorum dispositus ministrorum, eisdem omnes quibus relatum est uehiculis insedentes eisdemque inclusionibus acti, hinc inde adstantibus populis, urbem intrantes. Nec enim ista sine dispensatione iusti iudicii Dei eisdem accessisse credendum est, scilicet tu alta ac sublimia confusionis eorum fastigia uehicolorum edoceret sessio prae omnibus subiecta, et qui ultra humanum morem astu mentus excelsa petierant excelsiores luerent conscensionis suae iniuriam. Sint ergo haec insequuturis reposita saeculis, probis ad uotum, improbis ad exemplum, fidelibus ad gaudium, infidis ad tormentum, tu utraque pars in contuitu quodam sese lectionis huius inspiciens, et quae rectis smitis graditur, prolapsionis casus effugiat, et quae iam cecidit, in horum se hic semper proscriptionibus recognoscat.</p> <p style="text-align: right;">Jul. Tol., <i>HWR</i>, 30</p>

DER CHTHONISCHE DIONYSOS - ZUR WIRKMACHT DES MYTHOS IN DEN MYSTERIEN

NIKLAS ENGEL
Universität Potsdam

Recibido: 09/03/2016 / Evaluado: 14/04/2016 / Aprobado: 14/04/2016

ZUSAMMENFASSUNG: Dieser Beitrag soll aufzeigen, dass eine chthonische und eschatologische Dimension der dionysischen Göttlichkeit in verschiedenen Riten und Kulturen des Gottes nachgewiesen werden kann und dabei keinesfalls mysterienexklusiv ist. Dazu soll der archäologische Befund, der Dionysos mit dem Jenseits und eschatologischen Hoffnungen in Verbindung bringt, vorgestellt und untersucht werden. Darauf aufbauend soll belegt werden, dass diese jenseitige Dimension sich sowohl in Riten mit privatem Kern, hier am Beispiel der Oreibasia, als auch in Kultfeiern des öffentlichen Festkanons, wie den Anthesterien, zeigt. Abschließend soll dann Dionysos' Funktion in den eleusinischen Mysterien untersucht werden.

Schlüsselbegriffe: Dionysos, Jenseits, Eschatologie, dionysische Ekstase, Mysterien.

ABSTRACT: This paper aims to show that a chthonic and eschatological dimension of dionysiac divinity can be found in various rites and cults of the god and that this is not exclusive for the mysteries. Recent archaeological evidence connecting Dionysos with the afterlife and eschatological expectations will be introduced and analyzed. This dimension manifests itself in rites with a private intent (e.g. the Oreibasia) as well as public celebrations of the festival calendar (e.g. the Anthesteria). An analysis of Dionysos' function in the eleusinian mysteries concludes the overview.

Keywords: Dionysos, Afterlife, Eschatology, dionysiac Ecstasy, Mysteries.

I*

Der Mythos des Dionysos ist facettenreich wie kaum ein anderer, und so scheint es gar unmöglich, in all der Fülle von Zeugnissen, die wir über den Gott haben, den *einen* Dionysos auszumachen. Infolgedessen schien es lange Zeit in der Forschung Usus gewesen zu sein, sich ähnlich den Titanen zu verhalten. Treffend formulierte Albert Henrichs: „I would have to say that those who study this god are more inclined to dismember him than to put him back together“.¹

So wird Dionysos jeweils separat als Gott des Weines, als Gott des Theaters, der Mania und Ekstase und eben auch als jenseitiger Gott behandelt. Erst neuere Beiträge versuchen, den Gott als ganzheitliches Konzept zu erfassen.² Die vorliegende Untersuchung will einen kleinen Teil zu einem umfassenden Konzept der dionysischen Göttlichkeit beitragen. Im Folgenden möchte ich darstellen, wie sich bestimmte chthonische und eben auch eschatologische Aspekte³ in verschiedenen Formen der kultischen Verehrung des Gottes äußern und aufzeigen, dass diese chthonische Sphäre nicht als separate Funktion in nur einem bestimmten Kontext abgespalten werden kann.⁴

Dazu werde ich zunächst die beiden bekanntesten Ursprungsmythen des Gottes darstellen. Anschließend soll der archäologische Befund, der Dionysos mit dem Jenseits und eschatologischen Hoffnungen in Verbindung bringt, vorgestellt und untersucht werden. Darauf aufbauend soll aufgezeigt werden, dass diese jenseitige Dimension sich sowohl in Riten mit privatem Kern, hier am Beispiel der Oreibasia, als auch in Kultfeiern des öffentlichen Festkanons,

*. Bei dem hier vorliegenden Beitrag handelt es sich um die Verschriftlichung eines Vortrages, den ich im Rahmen der Tagung der Forschungsgruppe Potestas in Castellón und Vinaròs vom 26.-27. Oktober 2015 gehalten habe. Für die stete Unterstützung und kritischen Anmerkungen danke ich an dieser Stelle David Hernández de la Fuente, Pedro A. Barceló und Eike Faber sowie Matthias Sandberg.

1. ALBERT HENRICHs: *Dionysos – One or Many?*, in: ALBERTO BERNABÉ / MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI / ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL / RAQUEL MARTÍN HERNÁNDEZ (Hrsg.): *Redefining Dionysos*, de Gruyter, Berlin 2013, S. 554-582, hier: S. 570.

2. So etwa HENRICHs, *Dionysos – One or Many?*, *passim*; ebenso SUSANNE GÖDDE: *Fremde Nähe. Zur mythologischen Differenz des Dionysos*, in: RENATE SCHLESIER (Hrsg.): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, de Gruyter, Berlin 2011, S. 85-105 sowie HENDRIK S. VERSNEL: *Heis Dionysos! – One Dionysos? A Polytheistic Perspective*, in: SCHLESIER: *A Different God?*, S. 23-46.

3. Eine eschatologische Hoffnung wurde den dionysischen Kulte und Mysterien in der Forschung oft abgesprochen, so etwa MARTIN NILSSON: *Griechischer Glaube*, Francke, Bern 1950, S. 30 oder JEAN-PIERRE VERNANT: *Mythos und Religion im alten Griechenland*, Campus-Verlag, Frankfurt/Main 1995, S. 92.

4. Den Begriff chthonisch verwende ich im Folgenden vor allem etymologisch, d.h. im Sinne von „unterirdisch“, „von der Erde stammend“. In der griechischen Mythologie bilden die chthonischen Götter, als unterweltliche Götter, den Gegenpart zu den olympischen, den himmlischen Göttern. So meine ich, wenn ich nachfolgend etwa die chthonische Sphäre oder Dimension erwähne, vor allem „zur Unterwelt“ bzw. „zum Jenseits gehörend“, d.h. mit dem Tod in Verbindung stehend. Vgl. hierzu Plat. *Leg.* 717a-b: Ὀλυμπίους τε καὶ τοὺς τὴν πόλιν ἔχοντας θεοὺς τοῖς χθονίοις ἂν τις θεοῖς ἄρτια καὶ δεύτερα καὶ ἀριστερὰ νέμων ὀρθότατα τοῦ τῆς εὐσεβείας σκοποῦ τυγχάνοι, τὰ δὲ τούτων ἄνωθεν τὰ περιττὰ καὶ ἀντίφωνα, τοῖς ἔμπροσθεν ῥηθεῖσιν νυνδὴ; 828c: ἔτι δὲ καὶ τὸ τῶν χθονίων καὶ ὅσους αὖ θεοὺς οὐρανίους ἐπονομαστέον καὶ τὸ τῶν τούτοις ἐπομένων οὐ συμμεικτέον ἀλλὰ χωριστέον, ἐν τῷ τοῦ Πλούτωνος μηνὶ τῷ δωδεκάτῳ κατὰ τὸν νόμον ἀποδιδόντας, καὶ οὐ δυσχεραντέον πολεμικοῖς ἀνθρώποις τὸν τοιοῦτον θεόν, ἀλλὰ τιμητέον ὡς ὄντα ἀεὶ τῷ τῶν ἀνθρώπων γένει ἄριστον.

wie den Anthesterien, zeigt. Abschließend möchte ich Dionysos' Funktion in den eleusinischen Mysterien untersuchen.

II

Als den eigentlich *chthonischen* Dionysos versteht man gemeinhin den sogenannten Dionysos Zagreus.⁵ Als inzestuöses Kind des Göttervaters Zeus, getarnt in der Gestalt einer Schlange, und der Unterweltsgöttin Persephone wird dieses von den Titanen mit einem Spiegel und anderem Spielzeug überlistet, zerrissen, gekocht, gebraten und anschließend verspeist. Zeus, vom Geruch des Mahls angelockt, tötet daraufhin die Titanen mit einem grellen Blitz und das Dionysoskind wird aus dem übriggebliebenen Herzen wiederbelebt,⁶ in manch einer Version des Mythos von Rhea, in anderer von Demeter oder auch

5. So etwa MARION GIEBEL: *Das Geheimnis der Mysterien. Antike Kulte in Griechenland, Rom und Ägypten*, dtv, München 1993, S. 62; Es gibt verschiedene Theorien zur Etymologie des Zagreus-Begriffes. K. Kerényi leitet den Begriff aus dem ionischen ζάγρη, „Grube zum Fang lebendiger Tiere“ ab und sieht den Namen zudem als reduzierte Wurzel der Stufe von ζωή. Die genaue Übersetzung wäre ihm zufolge „Wildfänger“. Vgl. hierzu KARL KERÉNYI: *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Leben*, Klett-Cotta, Stuttgart 1998, S. 64-65. In Etym. m. setzt sich Zagreus aus ζα- (präf. „sehr / groß“) und ἀγρεύς (Jäger) zusammen, Zagreus wäre demnach der „große Jäger“. Vgl. hierzu auch MICHAEL C. ASTOUR: *Hellenosemitica: An Ethnic and Cultural Study in West Semitic Impact on Mycenaean Greece*, Brill, Leiden 1967, S. 202; M. C. Astour zufolge leitet sich der Name aus dem ugaritischen „sgr“, d.h. „jung“ / „klein“ ab. Dies ist insofern interessant, da Zagreus einen jungen Dionysos verkörpert.

6. Zur Überlieferung des Dionysos-Zagreus-Mythos vgl. etwa Nonn. *Dion.* 6, 155-178: παρθένε Περσεφόניה, σὺ δ' οὐ γάμον εὔρες ἀλύξαι, / ἀλλὰ δρακοντείσιον ἐνυμφεῦθης ὑμεναίως, / Ζεὺς ὅτε πολυυέλκτος ἀμειβομένοιο προσώπου / νυμφίος ἡμερόεντι δράκων κυκλοῦμενος ὄλκῳ / εἰς μυχὸν ὄρφναίοιο διέστιχε παρθενεῶνος, / σεῖων δαυλὰ γένεια: παρισταμένων δὲ θυρέτρῳ / εὔνασεν ἰσοτύπων πεφορημένος ὄμμα δρακόντων... / καὶ γαμίαις γενύεσσι δέμας λιχμάζετο κούρης / μελιχος. αἰθερίων δὲ δρακοντείων ὑμεναίων / Περσεφόνης γονόεντι τόκῳ κυμαίνεται γαστήρ, / Ζαγρέα γειναμένη, κερρόν βρέφος, ὃς Διὸς ἔδρης / μούθος ἐπουρανίης ἐπεβήσατο, χειρὶ δὲ βαίῃ / ἀστεροπὴν ἐλέλιξε νεηνεῶς δὲ φορήος / νηπιᾶχοις παλάμησιν ἐλαφρίζοντο κεραυνοί. / οὐδὲ Διὸς θρόνον εἶχεν ἐπὶ χρόνον: ἀλλὰ ἐ γύψῳ / κερδαλέῃ χρισθέντες ἐπίκλοπα κύκλα προσώπου / δαίμονος ἀστόργοιο χόλῳ βαρυμήνιος Ἥρης / Ταρταρίῃ Τιτήνες ἐδηλήσαντο μαχαίρῃ / ἀντιτύπῳ νόθον εἶδος ὀπιπέοντα κατόπτρῳ. / ἔνθα διχαζομένων μελέων Τιτήνι σιδήρῳ / τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἄρχῃν / ἀλλοφυῆς μορφοῦτο πολυσπερὲς εἶδος ἀμείβων, / πῆ μὲν ἄτε Κρονίδης δόλιος νέος αἰγίδα σεῖων, / πῆ δὲ γέρων βαρύγουνος ἄτε Κρόνος ὄμβρον ἰάλλων; Olymp. In *Plat. Phaed.* 1, 3: εἶτα τὸν Δία διεδέξατο ὁ Διόνυσος, ὃν φασὶ κατ' ἐπιβουλήν τῆς “Ἥρας τοὺς περὶ αὐτὸν Τιτᾶνας σπαράττειν καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ ἀπογεύεσθαι. καὶ τούτους ὀργισθεὶς ὁ Ζεὺς ἐκεραύνωσε, καὶ ἐκ τῆς αἰθάλης τῶν ἀτμῶν τῶν ἀναδοθέντων ἐξ αὐτῶν ὕλης γενομένης γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους. οὐ δεῖ οὖν ἐξάγειν ἡμᾶς ἑαυτοὺς, οὐχ ὅτι, ὡς δοκεῖ λέγειν ἢ λέξις, διότι ἔν τινι δεσμῷ ἔσμεν τῷ σώματι, τοῦτο γὰρ δῆλόν ἐστι, καὶ οὐκ ἂν τοῦτο ἀπόρρητον ἔλεγεν, ἀλλ' ὅτι οὐ δεῖ ἐξάγειν ἡμᾶς ἑαυτοὺς ὡς τοῦ σώματος ἡμῶν Διονυσιακοῦ ὄντος· μέρος γὰρ αὐτοῦ ἔσμεν, εἴ γε ἐκ τῆς αἰθάλης τῶν Τιτάνων συγκείμεθα γευσασμένων τῶν σαρκῶν τούτου. Eine interessante Untersuchung des Olympiodorusstelle bietet: RADCLIFFE EDMONDS: *A Curious Concoction: Tradition and Innovation in Olympiodorus' „Orphic“ Creation of Mankind*, in: *AJP*, Bd. 130, Nr. 4 (2009), S. 511-532; zur titanischen Schuld vgl. etwa: *Plat. Leg.* 701b-c: ἐφεξῆς δὴ ταύτῃ τῇ ἐλευθερίᾳ ἢ τοῦ μὴ ἐθέλειν τοῖς ἄρχουσι δουλεῖν γίγνοιτ' ἂν, καὶ ἐπομένη ταύτῃ φεύγειν πατρὸς καὶ μητρὸς καὶ πρεσβυτέρων δουλείαν καὶ νουθέτησιν, καὶ ἐγγὺς τοῦ τέλους οὐδὲν νόμων ζητεῖν μὴ ὑπηκόους εἶναι, πρὸς αὐτῷ δὲ ἡδὴ τῷ τέλει ὄρκων καὶ πιστεῶν καὶ τὸ παράπαν θεῶν μὴ φροντίζειν, τὴν λεγομένην παλαιὰν Τιτανικὴν φύσιν ἐπιδεικνῦσι καὶ μιμουμένοις, ἐπὶ τὰ αὐτὰ πάλιν ἐκεῖνα ἀφικομένους, χαλεπὸν αἶώνα διάγοντας μὴ λήξαι ποτε κακῶν. In der Forschung wird diese Platonstelle bezüglich der Frage diskutiert, ob sie in Verbindung mit dem Dionysos-Mythos zu setzen ist. Vgl. hierzu etwa MARTIN NILSSON: *Early Orphism and Kindred Movements*, in: *HTR*, Bd. 28 (1935), S. 181-230, hier: S. 203; dagegen RADCLIFFE EDMONDS: *Tearing Apart the Zagreus Myth: A Few Disparaging Remarks on Orphism and Original Sin*, in: *CA* Bd. 18 H. 1 (1999), S. 35-74, hier: S. 44.

von Apollon.⁷ Aus der Asche der Titanen entstehen die Menschen und tragen fortan sowohl titanische als auch dionysisch-göttliche Elemente in sich. Die hier vorgestellte Version des Mythos findet sich allerdings erst ausformuliert bei den Neuplatonikern der Spätantike.⁸

Pausanias berichtet, dass Onomacritus im späten 6. oder frühen 5. Jahrhundert die Titanen für das Leid des Dionysos verantwortlich gemacht habe. Ob diese Stelle als verlässliche Quelle angesehen werden kann, sei dahingestellt,⁹ in jedem Falle findet sich keine Erwähnung der Entstehung des menschlichen Geschlechts aus der titanischen Asche.¹⁰ Daher erscheint es problematisch, den zagreischen Mythos zum Hauptdogma der orphischen Theologie¹¹ zu erklären. Dennoch finden sich neben Pausanias weitere Belege, die darauf schließen lassen, dass bestimmte Motive des Mythos vor der Zusammenstellung durch die Neuplatoniker existiert und so Einzug in die kultische Verehrung gehalten haben können.

So berichtet etwa Pindar von einer „alten Trauer“ der Persephone,¹² die vielfach als Verweis auf den Verlust ihres Kindes Dionysos angesehen wird.¹³ Weiterhin identifiziert Herodot Dionysos mit Osiris,¹⁴ in dessen Mythos die Zerreißung eine zentrale Thematik bildet. Auch Xenokrates bringt die Titanen mit Dionysos in Verbindung.¹⁵ Schließlich nennt Kallimachos explizit

7. Insgesamt gibt es vier Versionen der Wiederbelebung des Gottes nach dem Mord der Titanen. Diese sind präzise zusammengetragen in FRITZ GRAF / SARAH ILES JOHNSTON: *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Goldtablets*, Routledge, New York 2013, S. 76-80.

8. Vgl. hierzu etwa EDMONDS, *Zagreus Myth*, S. 38-42.

9. Vgl. hierzu Paus. 8, 37, 5: „παρὰ δὲ Ὀμήρου Ὀνομάκριτος παραλαβὼν τῶν Τιτάνων τὸ ὄνομα Διονύσω τε συνέθηκεν ὄργια καὶ εἶναι τοὺς Τιτάνας τῷ Διονύσω τῶν παθημάτων ἐποίησεν αὐτουργός.“; die Problematik der Pausaniasstelle beschreibt R. Edmonds in EDMONDS, *Zagreus Myth*, S. 43: „scholars in the Hellenistic era and later, who were trying to determine the real authorship of various poems attributed to Orpheus, often attributed them to Onomakritos, who was already a famous forger: [...] Pausanias therefore only attributes the introducing of the Titans into the story of the murder of Dionysos to some poem claiming to be by Orpheus and gives the name of the famous forger Onomakritos as the author of the forgery. His testimony can hardly be used to set the date much earlier than his own time, in the second century CE.“

10. Vgl. hierzu auch EDMONDS, *Zagreus Myth*, S. 43.

11. Vgl. hierzu auch KERÉNYI, *Dionysos*, S. 152.

12. Vgl. hierzu Pind. Frg. 133 apud Plat. *Men.* 81c: ἐκ τῶν βασιλῆες ἀγαυοῖκαὶ σθένει κραιπνοὶ σοφία τε μέγιστοιᾶνδρες αὔξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἥρωες ἀγνοίπρὸς ἀνθρώπων καλεῦνται.

13. So etwa GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 68-70; vgl. hierzu auch JAN N. BREMMER: *Initiation into the mysteries of the ancient world*, de Gruyter, Berlin/Boston 2014, S. 76; ebenso ALBERTO BERNABÉ: *La toile de Pénélope: a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans?*, in: *RHR*, Bd. 219 (2002), S. 401-433, hier: S. 416-418; dagegen beispielsweise RADCLIFFE EDMONDS: *Redefining Ancient Orphism. A Study in Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge / New York 2013, S. 304-326, der die Trauer auf den Raub durch Hades bezieht.

14. Vgl. hierzu Hdt. 2, 42, 2: θεοὺς γὰρ δὴ οὐ τοὺς αὐτοὺς ἅπαντες ὁμοίως Αἰγύπτῳ σέβονται, πλὴν Ἰσιός τε καὶ Ὀσίριος, τὸν δὴ Διόνυσον εἶναι λέγουσι); 2, 48, 2: τὴν δὲ ἄλλην ἀνάγουσι ὄρτην τῷ Διονύσω οἱ Αἰγύπτιοι πλὴν χορῶν κατὰ ταῦτα σχεδὸν πάντα Ἑλλησι: ἀντὶ δὲ φαλλῶν ἄλλα σφι ἐστὶ ἐξευρημένα, ὅσον τε πιχρυαῖα ἀγάλματα νευρόσπαστα, τὰ περιφορέουσι κατὰ κόμας γυναῖκες, νεῦον τὸ αἰδοῖον, οὐ πολλῶν τεφ ἔλασσον ἐὸν τοῦ ἄλλου σώματος: προηγέεται δὲ αὐλός, αἶ δὲ ἔπονται ἀείδουσαι τὸν Διόνυσον; 2, 144, 2: Ὀσίρις δὲ ἐστὶ Διόνυσος κατὰ Ἑλλάδα γλώσσῃσιν.

15. Vgl. hierzu Xenokrates Frg. 20 apud Dam. *In Phaed.* 1, 2: ἐν τινι φρουρᾷ ἔσμεν: Ὅτι τοῦτοις χρώμενοι τοῖς κανόσι ῥαδίως διελέγχομεν, ὡς οὔτε τάγαθὸν ἐστὶν ἢ φρουρά, ὡς τινες, οὔτε ἡ ἡδονή, ὡς Νουμήνιος, οὔτε ὁ δημιουργός, ὡς Πατέριος, ἀλλ', ὡς Ξενοκράτης, Τιτανική ἐστὶν καὶ εἰς Διόνυσον ἀποκορυφουται.

Persephone als Mutter des Dionysos Zagreus und erwähnt die Zerreißung durch die Titanen,¹⁶ um nur einige schriftliche Zeugnisse anzuführen. Es können also einzelne Motive, die später im Zagreusmythos zusammengefasst wurden, bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. nachgewiesen werden.¹⁷

Dionysos hatte jedoch auch noch einen weiteren Ursprungsmythos und zwar die wohl bekanntere und ältere Version des Mythos, die im thebanischen Sagenkreis anzusiedeln ist.¹⁸ Dionysos ist hier ebenfalls der Sohn des Zeus, der diesen jedoch mit Semele, einer Sterblichen, zeugt.¹⁹ Als diese begehrt, die wahre Gestalt ihres Liebhabers zu erblicken, verbrennt sie im göttlichen Licht und gebiert das Kind frühzeitig, welches Zeus nun in seinem Schenkel austrägt. Der somit zweimal geborene Gott wird in die Obhut der Mänaden gegeben und kämpft fortan um seine göttliche Akzeptanz, zieht durch die Länder, hält Einzug in die Poleis, verschwindet und kehrt wieder.²⁰

Wie genau die beiden verschiedenen Ursprungsmythen miteinander zu verknüpfen sind, stellt keine leicht zu lösende Problematik dar.²¹ Eine meiner Meinungen nach plausible Annahme ist, dass Persephone die Rolle der Semele mit der Entstehung dionysischer Mysterien eingenommen hat. Diese Annahme

16. Vgl. hierzu Kall. Frg. 43, 17 apud P. Oxy. 2080 col. 1: *ὕια Διόνυσον Ζαγρέα γειναμένη*; Frg. 643 apud Schol. Lyc. 207: *Ταύρω κρυφαίας χέρνιβας κατάρξεται ἐπιμάτο δὲ καὶ Διόνυσος ἐν Δελφοῖς σὺν Ἀπόλλωνι οὕτωςι· οἱ Τιτᾶνες τὰ Διονύσου μέλη σπαράξαντες Ἀπόλλωνι ἀδελφῶ ὄντι αὐτοῦ, παρέθεντο ἐμβαλόντες λέβητι.*

17. Vgl. hierzu auch WALTER BURKERT: *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, 2. Aufl., de Gruyter, Berlin/New York 1997, S. 249, Anm. 43; ALBERT HENRICH: *Dionysos Dismembered and Restored to Life. The Earliest Evidence (OF 59 I-II)*, in: MIGUEL HERRERO DE JÁUREGUI / ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL / EUGENIO R. LUJÁN MARTÍNEZ / RAQUEL MARTÍN HERNÁNDEZ / MARCO ANTONIO SANTAMARÍA ÁLVAREZ / SOFÍA TORALLAS TOVAR (Hrsg.): *Tracing Orpheus*, de Gruyter, Berlin / Boston 2011 (Sozomena 10), S. 61-68, hier: S. 61.

18. Vgl. hierzu GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 44-45.

19. J. Bremmer merkt in diesem Zusammenhang an, dass genau genommen nicht, wie vielfach beschrieben, von einer menschlichen Geburt gesprochen werden kann, da Semele verbrennt und so Dionysos faktisch nicht gebiert. Vgl. hierzu JAN N. BREMMER: *Walter F. Otto's Dionysos (1933)*, in: BERNABÉ u.a. (Hrsg.): *Re-defining Dionysos*, S. 4-22, hier: S. 10.

20. Vgl. hierzu etwa Hom. *h.* 1,1-9: *Εἷς Διόνυσον οἱ μὲν γὰρ Δρακάνω σ', οἱ δ' Ἰκάρῳ ἠνεμοέσση / φάσ', οἱ δ' ἐν Νάξῳ, δῖον γένος, εἰραφιῶτα, / οἱ δὲ σ' ἐπ' Ἀλφειῶ ποταμῷ βαθυδιήεντι / κυσσαμένην Σεμέλην τεκέειν Διὶ τερπικεραύνω: / ἄλλοι δ' ἐν Θήβησιν, ἄναξ, σε λέγουσι γενέσθαι, / ψευδόμενοι: σὲ δ' ἔτικτε πατὴρ ἀνδρῶν τε / θεῶν τε πολλὸν ἅπ' ἀνθρώπων, κρύπτων λευκώλενον Ἥρην. / ἔστι δὲ τις Νύση, ὕπατον ὄρος, ἀνθέον ὕλη, / τηλοῦ Φοινίκης, σχεδὸν Αἰγύπτιοι ῥοάων; hierzu auch Hes. *Theog.* 940-943: „Καδμείη δ' ἄρα οἱ Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἱὸν / μυχθεῖσ' ἐν φιλότῃτι, Διόνυσον πολυγηθέα, / ἀθάνατον θνητῆ: νῦν δ' ἀμφοτέρω θεοὶ εἰσιν“. In den thebanischen Sagenkreis ist auch der Mythos um Pentheus und Agaue anzusiedeln, der von Euripides in den Bacchen verarbeitet wurde. Vgl. hierzu auch Paus. 2, 2, 7: *τὰ δὲ λεγόμενα ἐς τὰ ξόανα καὶ ἐγὼ γράφω. Πενθέα ὑβρίζοντα ἐς Διόνυσον καὶ ἄλλα τολμᾶν λέγουσι καὶ τέλος ἐς τὸν Κιθαιρῶνα ἐλθεῖν ἐπὶ κατασκοπῇ τῶν γυναικῶν, ἀναβάντα δὲ ἐς δένδρον θεάσασθαι τὰ ποιούμενα: τὰς δὲ, ὡς ἐφώρασαν, καθελκύσαι τε αὐτὰ Πενθέα καὶ ζῶντος ἀποσπᾶν ἄλλο ἄλλην τοῦ σώματος.**

21. Freilich gibt es Versuche, die beiden Mythen zu verknüpfen, so etwa bei späteren Mytographen und den Neuplatonikern. Vgl. hierzu etwa Hyg. *fab.* 167; hier gibt Zeus der Semele einen Trank aus dem Herzen des getöteten Dionysos, wodurch diese mit dem Gott schwanger wird: *Liber Iouis et Proserpinae filius a Titanis est distractus, cuius cor contritum Iouis Semele dedit in potionem. ex eo praegnans [...]; Non. Dion.* 24, 43-49 schafft eine Verbindung der beiden Mythen, indem Dionysos als Semeles Sohn aus dem Herzen des Zagreus entsteht: *οὐ ξένον οἶδμα πέρησας ἐπόνυμον: ἄλλοφυῆ γὰρ / ἄλλον ἐγὼ Διόνυσον ἐμοῖς φαίδρωνα λοετροῖς, / ὀπλοτέρου Βρομίῳ φερώνυμον, εὔτε Κρονίων / Ζαγρέα παιδοκόμοισιν ἐμαῖς παρακάθετο Νύμφαις: / καὶ σὺ φέρεις Ζαγρήος ὄλον δέμας: ἄλλὰ σὺ κείνῳ / δὸς χάριν ὀπιτέλεστον, ὅθεν πέλες: ἀρχεγόνου γὰρ / ἐκ κραδίης ἀνέτελλες, ἀειδομένου Διονύσου.*

lässt sich zumindest durch das Aufkommen der literarischen Verweise in dem Zeitraum, in den auch der archäologische Befund zu datieren ist, belegen.²²

III

Die frühesten archäologischen Zeugnisse, die Dionysos mit der Unterwelt in Verbindung bringen, reichen bis ins 6./5. Jahrhundert v. Chr. Nicht grundlos scheint daher Heraklit festgestellt zu haben, dass *ὄντως δὲ Αἰδης καὶ Διόνυσος*.²³ So deuten zwei der Olbia-Knochentäfelchen auf die Existenz eines Dionysoskultes mit eschatologischer Hoffnung im Jenseits im 5. Jahrhundert v. Chr.²⁴ Diese Täfelchen wurden in Gräbern gefunden und ihre genaue Funktion ist unklar. Einzig die Inschriften auf den Täfelchen geben Anhaltspunkte. So heißt es auf Täfelchen A:²⁵ *βίος θάνατος βίος ἀλήθεια - Διό(νυσος) Ὀρφικοί* (oder *Ὀρφικόν*)²⁶ und auf Täfelchen C: *Διό(νυσος) ἀλήθεια σῶμα ψυχή*. Zudem zeigt ein bronzener Spiegel, der ebenfalls in einem Grab in Olbia gefunden wurde und ins 5. Jahrhundert v. Chr. zu datieren ist, die Inschrift: *Δημωνασσα Ληναῖο εὐαὶ καὶ Λήναιος Δημόκλο εὐαὶ*.

Täfelchen A beschreibt den Ablauf von Leben und Tod, in dem der Tod nicht das Ende darstellt, sondern nach diesem neues Leben folgt. Die Beschriftung von Täfelchen C *σῶμα ψυχή* deutet auf eine Trennung von Leib und Seele, die im Kontext von Täfelchen A auf den Fortbestand der *ψυχή* nach dem physischen Tod schließen lässt. Dabei handelte es sich um eine *ἀλήθεια*, die anscheinend der auf beiden Täfelchen genannte Dionysos verhieß und die vermutlich durch ihm gewidmete Riten erfahren werden konnte.²⁷ Denn eine

22. So auch GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 70-75.

23. Herakl. Frg. B15 apud Clem. *Al. Protr.* 2, 34, 5.

24. Vgl. hierzu auch GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 73-74; ebenso WALTER BURKERT: *Dionysos – ‚different‘ im Wandel der Zeiten. Eine Skizze*, in: SCHLESIER (Hrsg.), *A Different God?*, S. 15-22, hier S. 19 sowie VERNANT, *Mythos und Religion*, S. 96; hierzu auch ALBERT HENRICH: *Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur*, in: *A&A* 40 (1994), S. 31-58, hier: S. 48-49.

25. Bei der Kategorisierung des archäologischen Befunds folge ich hier sowie im Folgenden GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts* an.

26. Der orphische Verweis auf den Täfelchen bedarf einer gesonderten Diskussion und die Bewertung ist zudem von der jeweiligen Lesart abhängig. *Ὀρφικοί* könnte so auf orphische Kultgemeinschaften verweisen, die dionysische Riten praktiziert haben, *Ὀρφικόν* hingegen würde die *βίος θάνατος βίος* Reihe als orphischen Ausspruch kennzeichnen. Vgl. hierzu auch FRANCO FERRARI, *Orphics at Olbia (in Bearbeitung)*, S. 1-10, hier: S. 5-7; FRITZ GRAF: *Text and ritual. The Corpus Eschatologicum of the Orphics*, in: RADCLIFFE EDMONDS (Hrsg.): *The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path*, Cambridge University Press, New York 2011, S. 53-67, hier: S. 54-56.

27. Vgl. hierzu auch ALBERT HENRICH, *Dionysos Dismembered*, S. 66; GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 64-65; MARTIN LITCHFIELD WEST, *The Orphics of Olbia*, in: *ZPE*, Bd. 45 (1982), S. 17-29, hier: S. 18, 26; GRAF, *Text and ritual*, S. 56; insbesondere RADCLIFFE EDMONDS: *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge University Press, Cambridge / New York 2004, S. 83. R. Edmonds verweist hier in Anm. 150 auf Plat. *Men.* 81b, wo die Trennung von Körper und Psyche und der Fortbestand der Psyche nach dem Tod beschrieben erläutert wird: *διδόναι: λέγει δὲ καὶ Πίνδαρος καὶ ἄλλοι πολλοὶ τῶν ποιητῶν ὅσοι θεοὶ εἰσιν. ἃ δὲ λέγουσιν, ταυτὶ ἐστίν: ἀλλὰ σκόπει εἴ σοι δοκοῦσιν ἀληθῆ λέγειν. φασὶ γὰρ τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἀθάνατον, καὶ τοτὲ μὲν τελευτᾶν - ὃ δὲ ἀποθνήσκειν καλοῦσι -*

solche Wahrheit, die im Gegensatz zu der allgemein angenommenen stand, die das Leben und den Tod betraf, von einem Gott versprochen und mutmaßlich durch die Einweihung in bestimmte Riten erfahren wurde, erinnert stark an die typische Liturgie eines Mysterienkultes.²⁸

Auf die Existenz eines solchen Kultes weist zudem Herodot hin. Im vierten Buch seiner Historien werden die Erlebnisse des skythischen Königs Scyles in Olbia dargestellt, der dort an Kultfeiern des bacchischen Dionysos teilnahm. Über die genauen Kulthandlungen schweigt Herodot. Er beschreibt dennoch, wie deren Teilnehmer dem Wahnsinn verfielen.²⁹ Die Beschreibung dieses Wahnsinns wird durch das Verb *μαίνεσθαι* ausgedrückt, das üblicherweise in Darstellungen der dionysischen Ekstase verwendet wird.³⁰ Auch wenn sich bei Herodot kein Verweis auf eine eschatologische Hoffnung des dionysischen Kultes in Olbia finden lässt, liegt dennoch die Annahme nicht fern, dass die dem Dionysos geweihten ekstatischen Riten, an denen Scyles teilnahm, mit den Knochentäfelchen in einem Zusammenhang standen. Die Herodotpassage bestärkt so die Annahme, dass im Raum Olbia ein mysterienähnlicher Dionysoskult mit eschatologischer Hoffnung bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. existierte.³¹

Die Einordnung des bereits erwähnten Bronzespiegels erweist sich als schwierig. Zunächst verweist die auf ihm gefundene Inschrift klar auf einen dionysischen Kontext. Dies lässt sich daraus schließen, dass der dionysische Jubelruf der Ekstase *εὐαί* in der Inschrift zu finden ist.³² Der Spiegel taucht im Mythos an der Stelle auf, als die Titanen sich dem Dionysoskind nähern und es mit verschiedenen Gegenständen ablenken, um es anschließend zu töten. Kurz vor dem Moment des Mordes betrachtet Dionysos sich selbst in

τοτέ δὲ πάλιν γίνεσθαι, ἀπόλλυσθαι δ' οὐδέποτε· δεῖν δὴ διὰ ταῦτα ὡς ὀσιώτατα διαβιώναι τὸν βίον· οἷον γὰρ ἄν - . Interessanterweise folgt dieser Passage das bereits zuvor erwähnte Pindarfragment 133.

28. Vgl. hierzu auch LITCHFIELD WEST, *Orphics of Olbia*, S. 20; RICHARD SEAFORD: *Immortality, Salvation, and the Elements*, in: *HCPH*, Bd. 90 (1986), S. 1-26, hier: S. 14-15.

29. Vgl. hierzu Hdt. 4, 79, 1-4: ἐπεῖτε δὲ ἔδεε οἱ κακῶς γενέσθαι, ἐγένετο ἀπὸ προφάσιος τοῦ ἴσδε. ἐπεθύμησε Διονύσῳ Βακχείῳ τελεσθῆναι: μέλλοντι δὲ οἱ ἐξ χειρᾶς ἄγεσθαι τὴν τελετὴν ἐγένετο φάσμα μέγιστον. ἦν οἱ ἐν Βορυσθηνειτέων τῇ πόλι οἰκίης μεγάλης καὶ πολυτελέος περιβολή, τῆς καὶ ὀλίγῳ τι πρότερον τούτων μνήμην εἶχον, τὴν περὶ λευκοῦ λίθου σφίγγες τε καὶ γρῦπες ἕστασαν: ἐς ταύτην ὁ θεὸς ἐνέσκηψε βέλος· καὶ ἦ μὲν κατεκῆ πάσα, Σκύλης δὲ οὐδὲν τούτου εἵνεκα ἤσπον ἐπέτελεσε τὴν τελετὴν. Σκύθαι δὲ τοῦ βακχεύειν περὶ Ἑλλήσι ὄνειδίζουσι: οὐ γὰρ φασὶ οἰκὸς εἶναι θεὸν ἐξευρίσκειν τοῦτον ὅστις μαίνεσθαι ἐνάγει ἀνθρώπους. ἐπεῖτε δὲ ἐτελέσθη τῷ Βακχείῳ ὁ Σκύλης, διεπρήστευσε τῶν τις Βορυσθηνειτέων πρὸς τοὺς Σκύθας λέγων ἡμῖν γὰρ καταγελᾶτε, ὦ Σκύθαι, ὅτι βακχεύομεν καὶ ἡμέας ὁ θεὸς λαμβάνει: νῦν οὗτος ὁ δαίμων καὶ τὸν ὑμέτερον βασιλέα λελάβηκε, καὶ βακχεύει τε καὶ ὑπὸ τοῦ θεοῦ μαίνεται. εἰ δέ μοι ἀπιστέετε, ἔπεσθε, καὶ ὑμῖν ἐγὼ δέξω.; hierzu auch FERRARI, *Olbia*, S. 1-2.; GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 165; BREMMER, *Initiation*, S. 72.

30. Der Begriff der „μανία“ ist mit Vorsicht zu gebrauchen. Innerhalb der Kulterminologie findet man meist das Verb „βακχεύειν“, um den Zustand der dionysischen Ekstase zu beschreiben. „μανία“ erscheint vornehmlich in externer Beschreibung und ist meist negativ konnotiert. Vgl. hierzu ALBERT HENRICHs, *Der rasende Gott*, S. 51-58.

31. Vgl. hierzu auch GEORGE HINGE: *Dionysos and Heracles in Scythia. The Eschatological String of Herodotos' Book 4*, in: PIA GULDAGER BILDE / JANE HJARL PETERSEN (Hrsg.): *Meetings of Culture in the Black Sea region*, Aarhus University Press, Aarhus 2008, S. 369-397, hier: S. 369-371.

32. Vgl. hierzu etwa WALTER BURKERT: *Antike Mysterien. Funktion und Gehalt*, C. H. Beck, München 1990, S. 27; FERRARI, *Olbia*, S. 3; GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 152.

einem Spiegel. So liegt zunächst die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Spiegel aus dem Grab um einen Gegenstand handelt, dem bei der Initiation in den Kult eine wichtige Rolle oblag und sich auf die geschilderte Szene aus dem Mythos bezog. Problematisch erscheint hier jedoch, dass sich dieser Abschnitt des Mythos in keiner schriftlichen Quelle aus dem Zeitraum, in den der archäologische Befund aus Olbia zu datieren ist, findet.³³ Es bleibt daher eine Hypothese, den Olbia-Spiegel als Verweis auf die Existenz der zuvor beschriebenen Mythospassage und deren Adaption in die Kulturpraxis anzunehmen.³⁴

Es kann jedoch mit Sicherheit aus dem archäologischen Befund in Olbia geschlossen werden, dass im Raum Olbia im 5. Jahrhundert v. Chr. ein Kult mit einer auf das Jenseits ausgerichteten eschatologischen Hoffnung existierte, in dem Dionysos als zentrale Kultfigur auftrat. In diesem wurde eine ἀλήθεια vermittelt, wie eben jene, die die eleusinischen Mysterien versprachen und die die Polarität von Leben und Tod behandelte. Es bleibt anhand des Befunds und der Quellenlage jedoch fraglich, welche Elemente des Mythos um den Tod und die Wiedergeburt des Dionysos in diesem Kult explizit vergegenwärtigt waren und wie sich die Jenseitsvorstellungen der Kultteilnehmer darstellten. Daher ist davon auszugehen, dass die Olbia-Knochentäfelchen auch in Zukunft noch Gegenstand zahlreicher Diskussionen sein werden.

IV

Deutlicher werden in diesem Zusammenhang die berühmten *lamellae aureae*.³⁵ Bei diesen Goldblättchen handelte es sich um Grabbeigaben, die den Verstorbenen mit ins Grab gelegt wurden. Auf diesen sind, meist in dialogischer Form,³⁶ Wegbeschreibungen für den Hades und eine Art Verhaltenskodex für den Verstorbenen eingraviert, der ihn deutlich als Initianden eines dionysischen Rituals kennzeichnet. Eine ausführliche Untersuchung dieser Goldtäfelchen

33. Die frühe Erwähnung des Spiegels findet sich auf dem Guröb-Papyrus, der in das 3. Jahrhundert v. Chr. zu datieren ist – col. 1, 27-30: καὶ ὁ σοὶ ἐδόθη ἀνηλῶσαι / εἰς τὸν κάλαθον [ἐμ]βαλῖν / κ]ῶνος ῥόμβος ἀστράγαλοι / ἢ ἔσοπρος, zitiert nach: JAMES HORDERN: *Notes on the Orphic Papyrus from Guröb (P. Guröb I: Pack² 2464)*, in: *ZPE*, Bd. 129 (2000), S. 131-140, hier: S. 135; vgl. hierzu auch OLGA LEVANIUK: *The Toys of Dionysos*, in: *HCPH*, Bd. 103 (2007), S. 165-202, hier: S. 166-167.

34. So etwa GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 162.

35. Als aktuelle Studien zu den Goldtäfelchen vgl. GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*; ALBERTO BERNABÉ / ANA ISABEL JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL: *Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets*, Brill, Boston 2008; RADCLIFFE EDMONDS (Hrsg.): *The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion: Further along the Path*, Cambridge University Press, New York 2011; EDMONDS, *Myths*; dazu auch REINHOLD MERKELBACH: *Die goldenen Totenpässe: ägyptisch, orphisch, bakchisch*, in: *ZPE*, Bd. 128 (1999), S. 1-13; STIAN TORJUSSEN: *Metamorphes of Myth. A Study of the 'Orphic' Gold Tablets and the Derveni Papyrus*, zugl. Diss., Tromsø 2008.

36. Zur Untersuchung der Narratologie der Goldblättchen vgl. die ausgezeichnete Untersuchung CHRISTOPH RIEDWEG: *Initiation – Tod – Unterwelt. Beobachtungen zur Kommunikationssituation und narrativen Technik der orphisch-bakchischen Goldblättchen*, in: FRITZ GRAF (Hrsg.): *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstagssymposium für Walter Burkert*, Teubner, Stuttgart / Leipzig 1998, S. 359-398.

würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Daher soll es genügen, im Folgenden nun exemplarisch auf einige der *lamellae* einzugehen, die Dionysos als Erlöser kennzeichnen und diesen mit Jenseitserwartungen in Verbindung bringen.

So bezeichnet sich auf dem Täfelchen aus Amphipolis, das in das späte 4. oder frühe 3. Jahrhundert v. Chr. zu datieren ist, die Verstorbene als Βαχχίου und dem Dionysos heilig: Εὐαγῆς ἱερά Διονύ- / σου Βαχχίου εἰμί.³⁷ Aus dem Amphipolistäfelchen scheinen sich zunächst noch nicht viel mehr Erkenntnisse als aus dem archäologischen Befund aus Olbia gewinnen lassen zu können. Doch wo die Olbia-Täfelchen nur aus dem Kontext auf dionysische Initiationsriten schließen lassen, kennzeichnet hier die Formel auf dem Täfelchen die Verstorbene deutlich als Initiandin eines solchen Rituals.³⁸ Die Täfelchen *a* und *b* aus Pelinna, aus dem späten 4. Jahrhundert v. Chr., werden noch deutlicher. Beide Täfelchen beginnen mit der Formel: *a/* νῦν ἔθανες | καὶ νῦν ἐγένον, τρισόλβ|ιε, ἄματι τῶιδε; *b/* νῦν ἔθανε<ς> | καὶ νῦν ἐγένον, τρισόλβ|ιε, ἄματι <τῶι>|δε.³⁹ Die einleitenden Worte „νῦν ἔθανες | καὶ νῦν ἐγένον“ geben hier zunächst den Hinweis auf eine eschatologische Hoffnung und erinnern an die βίος θάνατος βίος ἀλήθεια-Reihe des Olbiabefunds. Die Bezeichnung „τρισόλβιε“ des Verstorbenen ähnelt zudem stark den poetischen Seligsprechungen der Initianden von Mysterienkulten.⁴⁰ Die Initiationsriten, die den Goldblättchen zu Grunde liegen, finden weiterhin auf Täfelchen *a* konkret Erwähnung: καὶ σὺ μὲν εἷς ὑπὸ γῆν τελέσας ἄπερ ὄλβιοι ἄλλοι.⁴¹

Dionysos wird im Gegensatz zum Fund aus Amphipolis auf beiden Täfelchen explizit genannt und tritt als erlösende Gottheit auf, die den Initianden die postmortale Existenz zu versprechen scheint.⁴² Denn der oder die Verstorbene wird aufgefordert, er oder sie solle Persephone mitteilen, dass Βαχχιος selbst ihn oder sie befreit habe: *a/* εἰπεῖν Φερσεφόνα σ' ὅτι Β<ακ>χιος αὐτὸς | ἔλυσε; *b/* <ε>ἰπ[ε]ῖν Φερσεφό<να σ'> ὅτι Βά<κ>χιος αὐτὸς ἔλυσε.⁴³ Zusätzlich findet

37. Coll.: Bernabé, OF 496n (= L 16n); Tzifopoulos/Edmonds D 4, Zeile 1-2; zitiert nach GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 40.

38. Vgl. hierzu ALBERTO BERNABÉ / ANA I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL: *Are the „Orphic“ gold leaves Orphic?*, in: EDMONDS (Hrsg.), *The „Orphic“ Gold Tablets*, S. 68-101, hier: S. 78; S. 86: A. Bernabé und A. I. Jiménez San Cristóbal verweisen hier auf OF 340: οἱ μὲν κ' εὐαγέωσιν ὑπ' ἀγῆς ἡελίοιο, / αὐτίς ἀποφθίμενοι μαλακώτερον οἶτον ἔχουσιν / ἐν καλῶι λεμιῶνι βαθύρροον ἄμφ' Ἀχέροντα, / (...) / οἱ δ' ἄδικα ῥέξαντες ὑπ' ἀγῆς ἡελίοιο / ὑβριστὰι κατὰγονται ὑπὸ πτύχα Κωκυτοῖο / Τάρταρον ἐς κρυόνετα.

39. Coll.: Pugliese Carratelli 2001, II B 3 und 4; Bernabé, OF 485 und 486 (=L 7a,b); MTG 10,11; Tzifopoulos/Edmonds D1, D2, zitiert nach GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 36.

40. Vgl. hierzu etwa Hom. *h.* 2, 480: ὄλβιος, ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων; Eur. *Bacch.* 73-87: ὦ / μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων / τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτᾶν ἀγιστεύει καὶ / θιασεύεται ψυχᾶν / ἐν ὄρεσσι βακχεύων / ὁσίοις καθαρμοῖσιν, / τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ- / γιὰ Κυβέλας θεμιτεύων, / ἀνὰ θύρσων τε τινάσσων, / κισσῶ τε στεφανῶθεις / Διόνυσον θεραπεύει. / ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι, / Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ / Διόνυσον κατὰγουσαι / Φρυγίων ἐξ ὄρέων Ἐλ- / λάδος εἰς εὐρυχόρουσ ἀ- / γυιάς, τὸν Βρόμιον; insbesondere Soph. *Fr.* 837 apud Plut. *Mor.* 21e: ὡς τρισόλβιοι / κείνοι βροτῶν οἱ ταῦτα δαρχθέντες τέλη / μόλωσ' εἰς "Αἰδου- τοῖςδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ / ζῆν ἔστι, τοῖς δ' ἄλλοις πάντ' ἔχειν κακά.; Vgl. hierzu auch GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 138-139.

41. Coll.: Pugliese Carratelli 2001, II B 3 und 4; Bernabé, OF 485 und 486 (=L 7a,b); MTG 10,11; Tzifopoulos/Edmonds D1, D2, zitiert nach EDMONDS (Hrsg.), *The „Orphic“ Gold Tablets*, S. 16.

42. Vgl. hierzu BERNABÉ / JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, „Orphic“ gold leaves, S. 92.

43. Wie Anm. 40.

der Wein als Gabe des Dionysos Erwähnung: *a/* οἶνον ἔχεις εὐδ|<α>ίμονα τιμῆ<v>; *b/* οἶνον ἔχεις εὐδ<αί>μον<α>| τιμῆν.⁴⁴

Der Fund aus Hiponnion, ebenfalls aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., beschreibt den heiligen Pfad im Jenseits auf dem Mysten neben *Bacchanten* wandern: καὶ δὲ καὶ σὺ πιδὼν ὁδὸν ἔρχεα<v>, ἄν τε καὶ ἄλλοι / μύσται καὶ βάχχοι ιερὰν στείχουσι κλεινοί.⁴⁵ Gerade der Hiponnionfund ist besonders bemerkenswert. Die Bacchanten wandern auf dem heiligen Pfad im Hades, auf dem auch die Mysten wandern. Sollte es sich bei der Formulierung „μύσται καὶ βάχχοι“ nicht um ein Hendiadyoin handeln, sondern um eine bewusste Verwendung der eleusinischen Terminologie, deutete dies daraufhin, dass den Bacchanten der gleiche Platz im Jenseits wie ihren geistigen Brüdern und Schwestern aus Eleusis zugesichert wird.⁴⁶

Im Kontext der hier beschriebenen Jenseitsvorstellungen muss natürlich auf den Krater von Toledo verwiesen werden [Fig. 1].⁴⁷ Dieser zeigt im Zentrum Hades und Persephone auf ihrem Thron in der Unterwelt. Links neben ihnen ist Dionysos abgebildet und Hades begrüßt diesen mit einem Handschlag. Neben Dionysos sehen wir Personen und Gestalten aus dem dionysischen Mythos, die seine Göttlichkeit anerkannten und ihm folgten, wie beispielsweise die Mänade auf der linken Seite. Rechts hingegen, also auch räumlich von der Gefolgschaft des Gottes getrennt, werden mythische Gestalten abgebildet, die Dionysos nicht anerkannten und schmerzlich eines Besseren belehrt wurden – wir sehen Aktaion, Pentheus und Agaue. Eine plausible Interpretation des Dargestellten scheint folgende zu sein: Dionysos wird von den chthonischen Göttern der Unterwelt als einer der ihren begrüßt oder zumindest von diesen anerkannt, was durch den dargestellten Handschlag beschlossen wird. Dionysos tritt für sein Gefolge als Erlöser auf, indem er es auf den richtigen Weg in die Unterwelt führt. Dass auch jene, die

44. Wie Anm. 40. Der Wein kann hier auf verschiedene Umstände deuten. So könnte er im Initiations- oder Begräbnisritus benutzt worden sein oder er könnte für die Verheißung diesseitiger Genüsse nach dem Tode im Jenseits stehen. Vgl. hierzu BERNABÉ / JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, „Orphic“ gold leaves, S. 81-85; sie verweisen hier zudem auf Plat. *rep.* 363c-d, wo der Wein für die Versprechung ewigen Glücks an die Initianden steht: Μουσαῖος δὲ τούτων νεανικότερα τάγαθὰ καὶ ὁ ὅς αὐτοῦ παρὰ θεῶν διδῶσιν τοῖς δικαίοις; εἰς Ἄιδου γὰρ ἀγαγόντες τῷ λόγῳ καὶ κατακλίναντες καὶ συμπόσιον τῶν ὁσίων κατασκευάσαντες ἐστεφανωμένους ποιοῦσιν τὸν ἅπαντα χρόνον ἤδη διάγειν μεθύοντας, ἠγησάμενοι κάλλιστον ἀρετῆς μισθὸν μέθην αἰώνιον.

45. Coll.: Riedweg/Tzifopoulos/Edmonds B 10; Pugliese Cratelli 2001, I A, Bernabé, Of 474 (=L 1); MTG 1; zitiert nach GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 4.

46. Vgl. hierzu auch GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 120-121, 140; hierzu auch BREMMER, *Initiation*, S. 67; Die Formulierung erinnert zudem an die ὄλβιοι ἄλλοι – Passage auf Tafelchen a aus Pelinna. Vgl. hierzu CHRISTOPH RIEDWEG: *Initiation – death – underworld. Narrative and ritual in the gold leaves*, in: EDMONDS (Hrsg.), *Gold tablets*, S. 219-265, hier: S. 231-232; Zur eschatologischen Vorstellung vgl. auch Plat. *Phaid.* 69c: καὶ κινδυνεύουσι καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὗτοι καταστήσαντες οὐ φαῦλοί τινες εἶναι, ἀλλὰ τῶ ὄντι πάλαι αἰνίττεσθαι, ὅτι, ὃς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἄιδου ἀφίκηται, ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὃ δὲ κεκαθαρισμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει. εἰσὶν γὰρ δὴ, [ὧς] φασιν οἱ περὶ τὰς τελετὰς, "ναρθηκοφόροι μὲν πολλοί, βάχχοι δὲ τε παῦροι" οὗτοι δ' εἰσὶν.

47. Zum Krater von Toledo vgl. PALOMA CABRERA: *The Gifts of Dionysos*, in: BERNABÉ u.a., *Redefining Dionysos*, S. 488-503, hier: S. 488-89; GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 61-66. Eine ausgezeichnete Untersuchung und Analyse des Kraters bietet SARAH ILES JOHNSTON / TIMOTHY J. MCNIVEN: *Dionysos and the underworld in Toledo*, in: *Museum Helveticum*, Bd. 56 H. 1 (1996), S. 25-36.

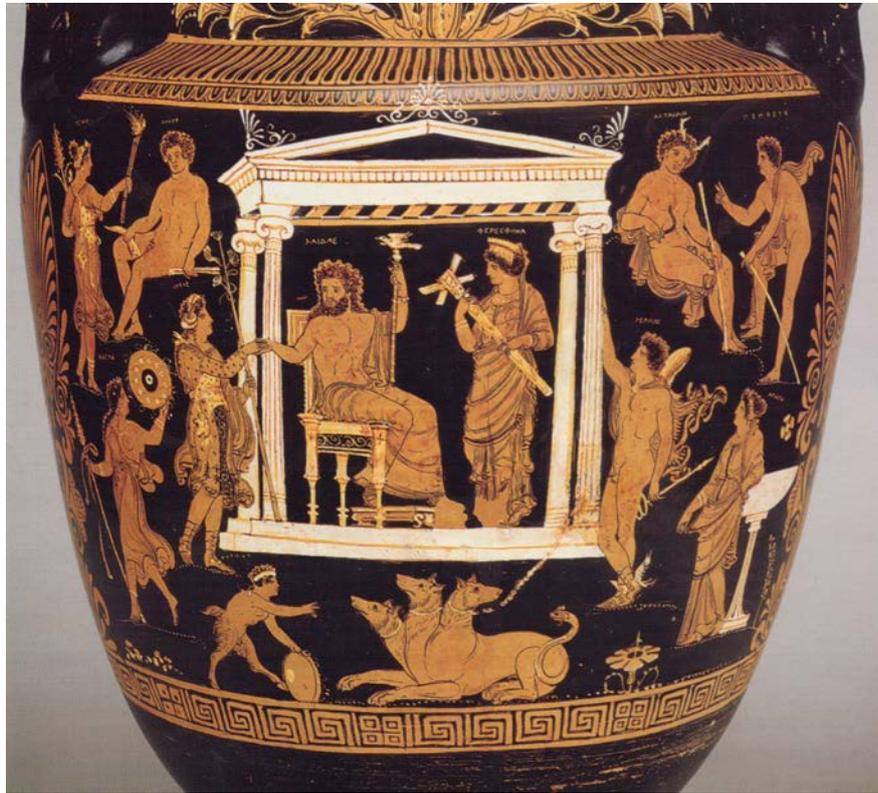


Fig. 1. *Apulischer Krater*, ca. 340-330 v. Chr., Toledo, Toledo Museum of Art⁴⁹

an seiner Göttlichkeit zweifelten, einen Platz in der Unterwelt hatten, jedoch nicht den gleichen wie seine Bacchanten, bestärkt die Annahme, dass es sich beim Krater von Toledo um eine Visualisierung dionysischer Eschatologie zu handeln scheint,⁴⁸ auf die auch die *lamellae aureae* deuten.

Der bis zu diesem Punkt vorgestellte Befund lässt mit Sicherheit auf die Existenz eines chthonischen mysterienähnlichen Dionysoskultes, der bereits im 6./5. Jahrhundert v. Chr. existiert haben muss, schließen.⁵⁰ Wie genau die Einweihung des Kultes erfolgte, ist nicht genau zu rekonstruieren.⁵¹

48. Vgl. hierzu auch ILES JOHNSTON / MCNIVEN, *Toledo*, S. 33.

49. Fig. 1. entstammt: SARAH ILES JOHNSTON: *Religions of the Ancient World. A Guide*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London 2004, S. 181.

50. Vgl. hierzu BURKERT, *Antike Mysterien*, S. 27; ebenso HENRICHS, *Der rasende Gott*, S. 48.

51. Den Ablauf eines solchen Rituals zeigen möglicherweise die mythisch aufgeladenen Fresken der Villa Dei Misteri bei Pompeji. Eine ausführliche Diskussion der Fresken bieten u.a.: ANTONIO VIRGILI, *Culti misterici ed orientali a Pompei*, Gangemi, Rom 2008; OLIVER GRAU: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2002, S. 24-33; VICTORIA C. GARDNER COATES / JON L. SEYDL (Hrsg.): *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007, S. 230-261.

Anhaltspunkte bieten zumindest die Motive auf den *lamellae aureae*. Aufschlussreich ist hier neben den bereits angeführten eines der Blättchen aus Thurioi. Der Verstorbene soll selbst eine Apotheose erlangt haben: θεὸς ἐγένου ἐξ ἀνθρώπου· ἔριφος ἐς γάλα | ἔπετες.⁵² Daraus lässt sich schließen, dass der sinnbildlichen Epiphany des Dionysos bei der Initiation eine zentrale Rolle oblag. Denn nur durch die Anwesenheit des Gottes konnte der in Ekstase versetzte Initiand Teilhabe an der göttlichen Existenz erlangen, indem er den ἐνθουσιασμός erfuhr und so in seiner Vorstellung in eine neue Sphäre des Seins drang, die eine postmortale, gottgleiche Existenz versprach.⁵³ Dass der ekstatische Zustand Teil der Initiation war, lässt sich nicht nur aus der soeben beschriebenen Formulierung auf dem Thurioi-Blättchen lesen. Diesen Umstand zu bestärken scheint der Fund einer Mänadenstatue im Grab, in dem auch die Pelinna-Blättchen gefunden wurden.⁵⁴ Dafür spricht zudem, dass Dionysos sowie die Verstorbenen auf den Blättchen als Βάκχιος bzw. βάχχοι auftauchen und damit nach dem Beinamen des Gottes, Βάκχος, bezeichnet werden, der ihm im Kontext der kultischen Raserei zugeschrieben wird.⁵⁵

Weitere Hinweise zur Konzeption des Initiationsrituals bietet möglicherweise der Gurób-Papyrus. Er bestärkt die Annahme, dass Motive aus dem dionysischen Mythos bei der Einweihung eine Rolle gespielt haben müssen.⁵⁶ Auch in diesem wird Persephone, hier als Βριμὼ angesprochen,⁵⁷ angefleht, den verstorbenen Initianden zu erlösen. In der anschließenden Beschreibung finden zahlreiche Motive aus dem Mythos Erwähnung. Hervorzuheben ist hier vor allem, dass anscheinend die Spielzeuge sowie der Spiegel des Dionysoskindes aus dem Mythos als *symbola*,⁵⁸ die vermutlich in

52. Coll.: Zuntz (Riedweg/Tzifopolous/Edmonds) A 4; Pugliese Caratelli 2001, II B 2; Bernabé, OF 487 (=L8); MTG 4, zitiert nach GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 8.

53. Vgl. hierzu BURKERT, *Antike Mysterien*, S. 28-29; MIRCEA ELIADE: *Schamanen, Götter und Mysterien. Die Welt der alten Griechen*, Herder, Freiburg 1999, S. 133; MIRCEA ELIADE: *Geschichte der religiösen Ideen. Bd. 1. Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis*, Herder, Freiburg 1994, S. 335; MIRCEA ELIADE: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Rascher, Zürich 1956, S. 369-371; ferner KERÉNYI, *Dionysos*, S. 158; CABRERA, *Gifts*, S. 501-502.

54. Zum Fund der Statue vgl. etwa EDMONDS, *Myths*, S. 65.

55. Vgl. hierzu RENATE SCHLESIER: *Dionysos in der Unterwelt. Zu den Jenseitskonstruktionen der bakchischen Mysterien*, in: von den RALF VON DEN HOFF/STEFAN SCHMIDT, *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Steiner, Stuttgart 2001, S. 157-172, hier: S. 171; HENRICH, *Der rasende Gott*, *passim*.

56. Vgl. hierzu Eine Diskussion des Papyrus bieten beispielsweise HORDERN, *Gurób*, *passim*; LEVANIUK, *The Toys of Dionysos*, *passim*; DIRK OBBINK: *Dionysos in and out of the Papyri*, in: SCHLESIER, *A Different God?*, S. 281-99, hier: S. 287-288; ebenso GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 150-155;

57. Vgl. P. Gurób 1, 5: σωισμο με βριμω με, zitiert nach HORDERN, *Gurób*, S. 135. Zur Bezeichnung Persephones als Brimō vgl. etwa Lykoph. *Alex.* 1174-1180 (ὦ μητερ, ὦ δύσημητερ, οὐδὲ σὸν κλέος / ἄπιστον ἔσται, Περσέως δὲ παρθένος / Βριμὼ Τρίμορφος θήσεται σ' ἐπωπίδα / κλαγγαῖσι ταρμύσσουσαν ἐννύχιοις βροτούς, / ὅσοι μεδούσης Στρυμόνος Ζηρυνθίας / δεικῆλα μὴ σέβουσι λαμπαδουχίας, / θύσθλοισ Φεραῖαν ἐξακεύμενοι θεάν); Clem. Al. *Protr.* 2, 2, 12: Δημοῦς δὲ μυστήρια αἱ Διὸς πρὸς μητέρα Δήμητρα ἀφροδίσει συμπλοκαὶ καὶ μῆνις ὅκ οἶδ' ὅ τι φῶ λοιπόν, μητρὸς ἢ γυναικός· τῆς Δημοῦς, ἧς δὴ χάριν Βριμὼ προσαγορευθῆναι λέγεται, καὶ ἱκετηρία Διὸς καὶ πόμα χολῆς καὶ καρδιουκία καὶ ἀρρητοργαία; vgl. hierzu ausführlicher ILES JOHNSTON / MCNIVEN, *Toledo*, S. 32, Anm. 29.

58. Vgl. hierzu ILES JOHNSTON / MCNIVEN, *Toledo*, S. 33-34; Zur Funktion der Spielzeuge als *symbola* vgl. LEVANIUK, *The Toys of Dionysos*, *passim*.

einer Art *cista mystica* aufbewahrt wurden, bei der Initiation im Ritual eine Rolle gespielt haben können.⁵⁹

Bis zu diesem Punkt konnte eine klar chthonische Sphäre der dionysischen Göttlichkeit aufgezeigt werden. Dionysos tritt hier als erlösende Mysteriengottheit auf, die ihren Initianden eine postmortale, gottgleiche Existenz im Hades verspricht. Im Folgenden soll nun aufgezeigt werden, dass diese Sphäre keinesfalls mysterienexklusiv ist, sondern dass der chthonische und mitunter auch eschatologische Aspekt der dionysischen Göttlichkeit in anderen Festen und Kulturen nachgewiesen werden kann.

V

Gerade den orgiastischen Dionysosriten, wie den Oreibasia, wurde eine chthonische und eschatologische Dimension abgesprochen.⁶⁰ Dies bedarf jedoch einer genaueren Untersuchung. Bei den Oreibasia zogen Frauengruppierungen jedes zweite Jahr im Winter auf einen Berg, um dort Riten zu Ehren des Dionysos abzuhalten.⁶¹ Es ist schwierig, den Ablauf dieses Ritus' und die Psychologie dieser mänadischen Kulte zu erfassen, da wir auf literarische Darstellungen wie die Bakchen des Euripides oder Visualisierungen der Vasenmalerei angewiesen sind.⁶² Aus all diesen Zeugnissen lässt sich jedoch schließen, dass bestimmte Motive aus dem dionysischen Mythos wie Phallophorie, σπαραγμός, Omophagie, μανία und ένθουσιασμός im Zentrum der Mänadenzüge gestanden haben müssen.⁶³ Gerade der σπαραγμός und die Omophagie erinnern zunächst stark an den Mythos der Zerreiβung des Dionysoskindes und scheinen hier Einzug in die kultische Verehrung gefunden zu haben. Die Frauen vollzogen, ihrem mythologischen Vorbild der Mänaden nacheifernd, kultische Tänze, die sie in einen Zustand der Ekstase versetzten,

59. Vgl. P. Guròb 1, 27-30: και ο σοι εδοθη ανηλωσαι / ισ τον καλαθον ..βαλιν / ωνος ρομβος αστραγαλοι / η εσοπτροσ, zitiert nach HORDERN, *Guròb*, S. 135.

60. Vgl. hierzu etwa ALBERT HENRICHs: *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, in: *HCSPh*, Bd. 82 (1978), S. 121-160, hier: *passim*.

61. Solche Oreibasia sind vor allem für Boötien und verschiedene Gegenden der Peloponnes sowie für Delphi belegt. Vgl. hierzu Paus. 10, 4, 3: αι δε Θυιάδες γυναίκες μέν εισιν Αττικάι, φοιτώσαι δε ές τον Παρνασσόν παρὰ έτος αυταί τε και αι γυναίκες Δελφών άγουσιν όργια Διονύσφ. ταύταις ταίς Θυιάσι κατά την έξ Αθηνών όδόν και άλλαχού χορούς ιστάναι και παρὰ τοίς Πανοπεύσι καθέστηκε; 10,6,4: οι δε Καστάλιόν τε άνδρα αυτόχθονα και θυγατέρα έθέλουσιν αυτώ γενέσθαι Θυίαν, και ιερᾶσθαι τε την Θυίαν Διονύσφ πρώτον και όργια άγαγειν τῷ θεῷ: από ταύτης δε και ύστερον όσαι τῷ Διονύσφ μαίνονται Θυιάδας καλεισθαι σφᾶς υπό άνθρώπων; sowie 10, 32, 7: ερόν δε αυτό οι περι τον Παρνασσόν Κωρυκίων τε είναι Νυμφών και Πανός μάλιστα ήγηνται. από δε του Κωρυκίου χαλεπόν ήδη και άνδρι ευζώνφ προς τα άκρα άφικέσθαι του Παρνασσού: τα δε νεφών τε είναι ανωτέρω τα άκρα και αι Θυιάδες επι τούτοις τῷ Διονύσφ και τῷ Απόλλωνι μαίνονται. Es muss angemerkt werden, dass die Oreibasia von Delphi, wo der Gott im Winter in das Orakelheiligtum Einzug hielt, wohl jährlich stattfanden und eine gesonderte Rolle im delphischen Dionysoskult innehatten. Zum delphischen Dionysoskult vgl. KERÉNYI, *Dionysos*, S. 132-149.

62. Zur Psychologie des Mänadentums vgl. etwa HENRICHs, *Der rasende Gott*, S. 39-40.

63. Vgl. hierzu auch ELIADE, *Geschichte der religiösen Ideen I*, S. 335.

die wohl im letzten Schritt ihrer Regression in eben jenem *σπαραγμός* mit anschließender Omophagie endete.⁶⁴

Die übliche moderne Interpretation dieses Mänadentums deutet rituelle Züge, wie die Oreibasia, als spirituelles Kontrastprogramm der Frauen zu ihrem bedingten Alltag der Polis.⁶⁵ Diese Interpretation scheint mir jedoch nicht die religiöse Erfahrung der Mänadenzüge vollständig zu erfassen. Denn was bedeutete die Teilhabe an der göttlichen Existenz, die die Ekstase versprach?⁶⁶ Das, was die menschliche Existenz vornehmlich von der göttlichen Existenz unterscheidet, ist ihre Sterblichkeit.⁶⁷ Ein Aufbrechen der menschlichen Bedingtheit, eine Grenzüberschreitung, hat so auch immer eine eschatologische Dimension.

Diese eschatologische Dimension der dionysischen Ekstase zeigte die bisherige Diskussion der Goldtäfelchen, in der sie als Teil des Initiationsritus auftrat. Bringt man Herodots Beschreibung des ekstatischen Kultes in Olbia mit den Knochentäfelchen in Verbindung, tritt sie auch hier als Teil eines Ritus mit eschatologischer Hoffnung auf.⁶⁸ Schließlich taucht die Mänade als Begleiterin des Dionysos im Jenseits auf dem Krater von Toledo auf. Wenn die nun in ihrem Verständnis zur Mänade gewordene Frau der Oreibasia also die dionysische Göttlichkeit erfuhr, erscheint es mir fraglich, dass sie daraus keine Konsequenzen für ihre zukünftige Existenz ziehen sollte oder gar eine andere als die Bacchanten, die sich in dionysische Mysterien einweihen ließen. Ein Fragment aus den Kretern lässt zusätzlich eine Erlösungsvorstellung der mänadischen Riten annehmen.⁶⁹

64. Vgl. hierzu GIEBEL, *Geheimnis*, S. 61-62.

65. Vgl. hierzu etwa: JAN N. BREMMER: *Greek maenadism reconsidered*, in: *ZPE*, Bd. 55 (1984), S. 267-286; hierzu auch ALBERT HENRICH: *Changing Dionysiac Identities*, in: BEN F. MEYER / ED PARISH SANDERS (Hrsg.): *Jewish and Christian Self-Definition*, Bd. 3, *Self-Definition in the Graeco-Roman World*, SCM Press London 1982, S. 137-160, hier: S. 145; HENRICH, *Greek Maenadism*, S. 136; ferner auch KATHARINA WALDNER: *Masken und Phalloi. Geschlechterrollen im attischen Dionysoskult* (6./5. Jhd. v. Chr.), in: ELFI BETTINGER / JULIKA FUNK: *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995, S. 41-58, hier: S.47-48 sowie Anm. 31-32; ebenso JOCHEN SCHMIDT / UTE SCHMIDT-BERGER (Hrsg.): *Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann*, Reclam, Stuttgart 2008, S. 15-17.

66. Vgl. hierzu auch MARTIN NILSSON: *Griechische Feste von religiöser Bedeutung. Mit Ausschluss der Attischen*, Teubner, Leipzig 1906, S. 260-61.

67. Vgl. hierzu auch SCHLESIER, *Dionysos in der Unterwelt*, S. 157; Eine eschatologische Hoffnung der Ekstase scheint auch in Plat. *Phaidr.* 265b angedeutet: τῆς δὲ θείας τετάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπίπνοιαν Ἀπόλλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικὴν, Μουσῶν δ' αὖ ποιητικὴν, τετάρτην δὲ ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος, ἐρωτικὴν μανίαν ἐφήσαμέν τε ἀρίστην εἶναι, καὶ οὐκ οἶδ' ὅπῃ τὸ ἐρωτικὸν πάθος ἀπεικάζοντες, ἴσως μὲν ἀληθοῦς τινοὺς ἐφαπτόμενοι, τάχα δ' ἂν καὶ ἄλλοσε παραφερόμενοι, κεράσαντες οὐ παντάπασιν ἀπίθανον λόγον. „τελεστικὴν“, das der dionysischen μανία zugeschrieben wird, wird abgeleitet von τελετή, was wiederum meist für Mysterien verwendet wird. Vgl. hierzu RENATE SCHLESIER: *Der bakchische Gott*, in: SCHLESIER, *A Different God?*, S. 173-202, hier: S. 178-179 sowie Anm. 18.

68. Die Annahme, dass es sich bei den Kultfeiern in Olbia um mänadenähnliche Riten handelte, lässt sich durch die Tatsache belegen, dass Olbia als milesische Kolonie gegründet wurde. In Milet sind Mänadenriten durch ein Grabepigramm bezeugt: τὴν ὁσίην χαίρειμ πολίητιδες εἶπατε Βάκχαι / ἱρεῖην' χρῆσθ' αὐτοῦ γυναικὶ Θέμις. / ὑμᾶς κείς ὄρος ἦγε καὶ ὄργια πάντα καὶ ἱρά / ἦνικεμ πάσης ἐρχομένη πρό πόλεως. / τοῦνομα δ' εἶ τις ξείνος ἀνεῖρεται. Ἄλκμειωνίς / ἢ Ῥοδίου, καλῶμ μοῖραν ἐπισταμένη, zitiert nach: ALBERT HENRICH: *Die Maenaden von Milet*, in: *ZPE*, Bd. 4 (1969), S. 223-241, hier: S. 225.

69. Vgl. hierzu auch HINGE, *Dionysos and Herakles*, S. 371-372; ferner JOSEPH CAMPBELL: *Der Heros in tausend Gestalten*, Insel Verlag, Berlin 2015, S. 38.

ἀγνὸν δὲ βίον τείνων ἐξ οὗ
 Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμην,
 καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντὰς
 τοὺς ὠμοφάγους δαίτας τελέσας
 μητρὶ τ' ὀρείῳ δᾶδας ἀνασχῶν
 καὶ κουρήτων
 βάκχος ἐκλήθην ὀσιωθεὶς.⁷⁰

Auffällig ist hier, dass sowohl die Omophagie erwähnt wird als auch Dionysos als Zagreus auftaucht. Die Omophagie scheint bei den Mänadenzügen jedoch nicht nur rituelle Erinnerungspraxis an den Mythos der Zerreißung zu sein, viel mehr ließ sie die Mänade durch die sinnbildliche Einverleibung des Gottes selbst Gott werden.⁷¹ Ebenso wie durch die Ekstase konnte so ein Aufbrechen der menschlichen Bedingtheit erzielt werden.

Es ist natürlich diskutabel, ob die jenseitige und womöglich auch eschatologische Dimension der Oreibasia im Mittelpunkt des Ritus stand. Auch ich möchte diesen Standpunkt nicht vertreten. Vielmehr ist es mir ein Anliegen, aufzuzeigen, dass diese Dimension jedoch nicht einfach ausgeklammert werden kann. Diese Sphäre lässt sich nicht nur in der Interpretation der bacchischen Ekstase und der Omophagie finden. Auch das Zelebrieren des Ritus in einem Zweijahreszyklus findet eine chthonische Verbindung im Mythos: so ruhte Dionysos dem orphischen Hymnus an Amphietes zufolge zwei Jahre lang bei Persephone in der Unterwelt, bevor er wieder ins Leben trat.⁷² Er wurde also bei den mänadischen Riten aus der jenseitigen Sphäre als Lebensbringer in das Diesseits gerufen, seine Epiphanie⁷³ erfolgte aus größtmöglicher Distanz und brachte Leben von dort, wo es keines gab. Diese Vorstellung unterstützten wohl auch die klimatischen Bedingungen, wenn berücksichtigt wird, dass die Riten im Winter hoch oben auf einem Berg vollzogen wurden. Dionysos trat so als Lebensbringer in einer äußerst lebensunfreundlichen Umgebung auf, was

70. Eur. Frg. 79.

71. Vgl. hierzu ERIC ROBERTSON DODDS: *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 277.

72. Vgl. Orph. Hymn. 53, 1-4: Ἀμφιετῆ καλέω Βάκχον, χθόνιον Διόνυσον, / ἐγρὸ μενον κούραις ἅμα νύμφαις εὐπλοκάμοισιν, / ὅς παρὰ Περσεφόνης ἱεροῖσι δόμοισιν ἰαύων / κοιμίζει τριετὴ ρα χρόνον, Βακχίον ἀγνόν. Die τριετὴ ρα χρόνον-Formulierung deutet zunächst auf eine Dreijahresperiode. So scheint hierzu ein Zweijahreszyklus wie bei den Oreibasia zunächst im Konflikt zu stehen. Die Problematik löst sich jedoch dadurch auf, dass wir den Kultzyklus als ὀνέάδῳϋβδ verstehen müssen, in dem sich das Entgegengesetzte zum ersten Jahr im zweiten Jahr ereignete und im dritten Jahr die Wiederholung begann. Vgl. hierzu KERÉNYI, *Dionysos*, S. 128.

73. Auch Diodorus erwähnt in seiner Beschreibung der mänadischen Feiern die Gegenwart des Gottes. Vgl. Diod. 4, 3, 2-3: καὶ τοὺς μὲν Βοιωτοὺς καὶ τοὺς ἄλλους Ἑλλήνας καὶ Θρᾶκας ἀπομνημονεύοντας τῆς κατὰ τὴν Ἰνδικὴν στρατείας καταδείξει τὰς τριετηρίδας θυσίας Διονύσῳ, καὶ τὸν θεὸν νομίζειν κατὰ τὸν χρόνον τοῦτον ποιεῖσθαι τὰς παρὰ τοῖς ἀνθρώποις ἐπιφανείας, διὸ καὶ παρὰ πολλαῖς τῶν Ἑλληνίδων πόλεων διὰ τριῶν ἐτῶν βακχεῖά τε γυναικῶν ἀθροίζεσθαι, καὶ ταῖς παρθένους νόμιμον εἶναι θυρσοφορεῖν καὶ συνενθουσιάζειν εὐαζούσας καὶ τιμῶσας τὸν θεόν: τὰς δὲ γυναῖκας κατὰ συστήματα θυσιάζειν τῷ θεῷ καὶ βακχεύειν καὶ καθόλου τὴν παρουσίαν ὑμνεῖν τοῦ Διονύσου, μιμουμένας τὰς ἱστορουμένας τὸ παλαιὸν παρεδρεῦειν τῷ θεῷ μαινάδας.

meines Erachtens die religiöse Erfahrung des im Tode lebensversprechenden Dionysos zu bestärken schien.⁷⁴

Weiterhin scheint das bereits zuvor zitierte Heraklitfragment Aufschluss zu geben: εἰ μὴ γὰρ Διονύσω πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ἄσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἴργαστ' ἄν· ὠτὸς δὲ Αἴδης καὶ Διόνυσος, ὅτεω μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν⁷⁵. Im Kontext der mädischen Riten also setzt Heraklit Hades und Dionysos gleich. Und auch in diesem Zusammenhang deutet er die Phallophorie an, die oft dazu Anlass gegeben hat, die Orgiai der Oreibasia zu sexualisieren. Doch der Phallos, den wir zuhauf in Darstellungen der Mänaden finden, bezeugte in erster Linie die brachiale Gegenwart des Dionysos, er war das Zeugungsorgan des Gottes, der den Tod besiegt hatte.⁷⁶

Beispielhaft ist hier auch eine Spitzenamphora aus dem 5. Jahrhundert [Fig. 2]. Auf ihr sehen wir, wie die ekstatisch tanzende Mänade einem erregten Satyr den Thyrsosstab gegen den Phallos stößt und sich ihm so vehement verweigert.⁷⁷ Treffend bemerkte auch Friedrich Nietzsche in diesem Zusammenhang: „die ewige Wiederkehr des Lebens... das triumphierende Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus; das wahre Leben als Gesamt-Fortleben durch die Zeugung [...]. Den Griechen war deshalb das geschlechtliche Symbol das ehrwürdige Symbol an sich...“⁷⁸

74. Vgl. hierzu auch KERÉNYI, *Dionysos*, S.140-141.

75. Wie Anm. 24. Das hier zitierte Heraklitfragment bedarf einiger Anmerkungen. Es sind einige Fragmente Heraklits überliefert, in denen ein eigentliches Gegensatzpaar als „dasselbe“ bezeichnet wird. So etwa Frg. B 88 apud Ps. Plut. *Cons. ad. Apoll.* 10, 106e: ταῦτό τ' ἐνὶ ζῶν καὶ τεθνηκός καὶ [τὸ] ἐργηγορός καὶ καθευδόν καὶ νέον καὶ γηραιόν· τάδε γὰρ μεταπεσόντα ἐκεῖνά ἐστι κάκεῖνα πάλιν μεταπεσόντα ταῦτα; Frg. B 60 apud Hipp. *Ref.* 9, 10, 4 ὁδὸς ἄνω κάτω μί καὶ ὀπί; Frg. B 57 apud Hipp. *Ref.* 9, 10, 2: διδάσκαλος δὲ πλείστον Ἡσίοδος· τοῦτον ἐπίστανται πλεῖστα εἰδέναι, ὅστις ἡμέρην καὶ εὐφρόνην οὐκ ἐγίνωσκεν· ἔστι γὰρ ἓν·; vgl. hierzu auch Frg. B 67 apud Hipp. *Ref.* 9, 10, 8: ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός [πάναντία ἅπαντα· οὗτος ὁ νοῦς], ἀλλοιοῦται δὲ ὅκωσπερ πῦρ, ὅπταν συμμιγῆ θυώμασιν, ὀνομάζεται καθ' ἡδονὴν ἐκάστου. Die in den Fragmenten beschriebenen Gegensatzpaare scheinen Entitäten zu sein, die unmittelbar aufeinander folgen oder sich gegenseitig zu bedingen scheinen und daher nur in Verbindung (als „dasselbe“ Ganze) überhaupt existieren können. Sie sind zugleich Stufen eines unveränderlichen Prozesses. Vgl. hierzu auch GEOFFREY S. KIRK / JOHN E. RAVEN / MALCOM SCHOFIELD: *Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare*, Metzler, Stuttgart / Weimar 1994, S. 205-211; solch eine Verbindung scheint Heraklit hier auch Dionysos und Hades zuzuschreiben. Es kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, wie genau diese Gleichsetzung einzuordnen ist. Plausibel erscheint es mir, das Dionysos-Hades-Paar ähnlich wie die ζῶν καὶ τεθνηκός Verbindung zu verstehen. Dieser Annahme folgend könnte bei Heraklit eine eschatologische Hoffnung angedeutet sein, die Dionysos in seinen Riten verheißt, indem er als Gegenpart zu Hades für das Leben steht und sie zusammen die Entität des Seins bilden. Die genaue Einordnung des Fragments B 15 bleibt natürlich ein nur schwer zu lösendes Problem. Mein Anliegen bei dem Verweis auf dieses Fragment hier sowie in Anm. 24 war es vor allem, aufzuzeigen, dass Heraklit diese Verbindung Hades-Dionysos erwähnt. Vgl. hierzu auch GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 69, 73; eine überzeugende Untersuchung bietet zudem CHRISTIAN WILDBERG: *Dionysos in the Mirror of Philosophy: Heraclitus, Plato and Plotinus*, in: SCHLESIER, *A Different God?*, S. 205-232, hier: S. 208-215.

76. Vgl. hierzu auch MIRCEA ELIADE: *Geschichte der religiösen Ideen. Bd. 2. Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums*, Herder, Freiburg 1994, S. 244.

77. Vgl. hierzu auch ebd., S. 96-97.

78. Vgl. hierzu FRIEDRICH NIETZSCHE: *Götzendämmerung. Was ich den Alten verdanke*, 4. Werke ed. G. Colli / M. Montinari 6. Abt. 3, 3. Bd., de Gruyter, Berlin 1969, S. 153; hierzu auch GIEBEL, *Geheimnis*, S. 61.



Fig. 2. *Spitzenamphora*, 500/490 v. Chr. (Umzeichnung), München, Staatliche Antikensammlungen⁷⁹

VI

Nicht nur in Riten mit vornehmlich privatem Kern, wie den Mänadenzügen, sondern auch in dionysischen Feiern des öffentlichen Festkanons schwang die unterweltliche Sphäre des Gottes mit. Als Beispiel möchte ich hier in Kürze die Anthesterien anführen. Sie gelten als eines der ältesten dionysischen Feste und bei diesen wurde Dionysos vornehmlich als Gott des Weines und als lebensbringender Gott verehrt.⁸⁰ Bei dem dreitägigen Festakt wurden am ersten Tag, den Πιθοίγια, die Weinfässer geöffnet. Damit wurden zum einen die Festlichkeiten eröffnet, zum anderen hatte dies aber auch eine religiöse Bedeutung: Durch die offenen Fässer wurden die Seelen der Toten angelockt.⁸¹ Den Πιθοίγια folgten die Xoαί, an welchen neben der Zelebrierung des Weintrinkens auch der *ιερός γάμος* zwischen der Basilinna, der Frau des Archon Basileus, und Dionysos gefeiert wurde.⁸² Hier spiegelt sich vor allem das Motiv des ankommenden Dionysos wieder, der um seine göttliche Anerkennung kämpft. Durch die heilige Hochzeit mit der Basilinna, erhielt der Gott in seiner brutalen Epiphanie sinnbildlich die Vorherrschaft in der Stadt.⁸³ Der letzte

79. Fig. 2. entstammt LAMBERT SCHNEIDER / MARTINA SEIFERT: *Sphinx - Amazone - Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos*, Theiss, Stuttgart 2010, S. 97.

80. Vgl. hierzu Thuk. 2, 15, 4: ἐν Λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια [τῆ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μνηί Ἀνθεστηριῶνι; dazu auch BURKERT, *Homo Necans*, S. 236.

81. Dabei handelte es sich vor allem um eine archaische Vorstellung; vgl. hierzu KERÉNYI, *Dionysos*, S. 186-187; hierzu auch BURKERT, *Homo Necans*, S. 239.

82. Vgl. hierzu Aristot. *Ath. Pol.* 3, 5: σημεῖον δέ: ἔτι καὶ νῦν γάρ τῆς τοῦ βασιλέως γυναικὸς ἡ σύμμιξις ἐνταῦθα γίγνεται τῷ Διονύσῳ καὶ ὁ γάμος.

83. Vgl. hierzu auch ELIADE, *Geschichte der religiösen Ideen I*, S. 331-32.

Tag des Festaktes, die Χύτροι, galt schließlich der kultischen Vertreibung der κήρες. Die chthonische Sphäre des Gottes ist hier deutlich erkennbar. Auch bei einem öffentlichen Fest, wie den Anthesterien, zeigt sich Dionysos als Gott der Fruchtbarkeit und zugleich als Gott des Todes.⁸⁴

VII

Abschließend werde ich nun auf die dionysischen Motive in den Mysterien von Eleusis eingehen. Dionysos taucht in der eleusinischen Ikonographie immer wieder auf, sodass allein durch diese eine Präsenz des Gottes in Eleusis annehmbar ist.⁸⁵ Auch im homerischen Demeter-Hymnos, der vom Raub der Persephone und dem Stiften der Mysterien handelt, tauchen Elemente der dionysischen Göttlichkeit auf.⁸⁶

Gemeinhin wird Iakchos, dessen Kultfigur bei der rituellen Prozession der Mysten nach Eleusis vorangetragen wurde, als Personifikation des Kultrufes und als Fackelträger, der die Initianden sinnbildlich ins Licht führt, aber auch als Dionysos identifiziert. Die literarischen Zeugnisse, die auf diesen Umstand schließen lassen, sind zahlreich. So zeichnet beispielsweise Aristophanes den Iakchos, der in der *πάροδος* als Führer der seligen Toten auftritt, deren Prozession in die Unterwelt an die eleusinische angelehnt ist, in deutlich dionysischen Farben.⁸⁷ Bereits vor den Fröschen wird Dionysos in der *Antigone* als Iakchos und Eleusis als Teil seines Herrschaftsbereich bezeichnet.⁸⁸ Die Verbindung der beiden Gottheiten scheint also eine längere Tradition zu haben. Problematisch bei dieser Identifikation erscheint in den Augen vieler Gelehrter, dass Iakchos in der ikonographischen Darstellung neben Dionysos als eigenständige Figur erscheint.⁸⁹ Unter dem Gesichtspunkt dieser Untersuchung ist dem jedoch zu entgehen, dass viel mehr die Tatsache,

84. Vgl. hierzu auch ebd.

85. Als Studien zur dionysischen Ikonographie in Eleusis, vgl. etwa IPHIGENEIA LEVENTI: *The Mondragone Relief Revisited: Eleusinian Cult Iconography in Campania*, in: *Hesperia* 1 (2007), S. 107-141; KEVIN CLINTON: *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*. The Martin P. Nilsson Lectures on Greek Religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens, Åström, Stockholm 1992, hier insbesondere: S. 26, 64-67, 69-70, 78-83, 89, 92, 123-125.

86. Vgl. hierzu SCHLESIER, *Dionysos in der Unterwelt*, S. 161: So wird etwa die Wiese, auf der sich der Raub der Persephone ereignet, in der *Ilias* mit dem rasenden Dionysos assoziiert. Vgl. Hom. *Il.* 6, 133-134: ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας / σεῦδε κατ' ἠγάθειον Νυσηΐον; Hom. *hym.* 2, 15-17: χάνε δὲ χθὼν εὐρύαγνια / Νύσιον ἄμ πεδίον, τῇ ὄρουσεν ἄναξ Πολυδέγμων / ἵπποις ἀθανάτοισι, Κρόνου πολυώνυμος υἱός. Weiterhin wird Demeter im Moment der Freude über die Rückkehr der Tochter explizit mit einer Mänade verglichen. Vgl. Hom. *hym.* 2, 384-386: στήσε δ' ἄγων, ὅθι μίμνεν εὐστέφανος Δημήτηρ, / νηϊο προπάροιθε θυάδεος: ἦ δὲ ἰδοῦσα / ἦξ', ἦύτε μαινᾶς ὄρος κάτα δάσκιον ὄλη.

87. Vgl. hierzu Aristoph. *Ran.* 311-459; hierzu auch FRITZ GRAF: *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, de Gruyter, Berlin 1974, S. 40-41.

88. Vgl. hierzu Soph. *Ant.* 1117-1121: γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπει / Ἰταλίαν, μέδεις δὲ / παγκοίνοις, Ἐλευσινίας / Διηοῦς ἐν κόλποις, Βακχεῦ Βακχᾶν / ὃ ματρόπολιν Θήβαν; 1147-1152: ἰὸ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων / φθεγμάτων ἐπίσκοπε, / παῖ Διὸς γένεθλον, προφάνηθ' / ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις / Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννηχοι χορεύουσι / τὸν ταμίαν Ἰακχον.

89. Vgl. hierzu etwa CLINTON, *Myth and Cult*, S. 91.

dass Iakchos eben dionysische Züge sowohl im Erscheinungsbild [Fig. 3] als auch in der kultischen Funktion trägt, und er so als eine eleusinische Spielart dionysischer Göttlichkeit angesehen werden kann.⁹⁰ Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass sich Iakchos losgelöst von dionysischem Einfluss mit eben diesen offensichtlichen Parallelen entwickelt haben soll.



Fig. 3. *Iakchos, Auszug aus der Ninnion-Pinax*, 370 v. Chr., Archäologisches Nationalmuseum Athen⁹¹

90. Vgl. hierzu GRAF, *Eleusis*, S. 65.

91. Fig. 3. entstammt GIEBEL, *Geheimnis*, S. 35.

Die folgende Betrachtung der ἐποπτεία, die ich auf dionysischen Einfluss hin prüfen möchte, muss durch ihr Wesen bedingt interpretativ und spekulativ bleiben, rüttelt sie doch am Geheimnis der Mysterien, über das wir nur wenige Zeugnisse verfügen. In der ἐποπτεία, an der die Mysterien teilnehmen durften, die bereits im vorhergehenden Jahr die τελετή erfuhren, erlebten die Initianden die Epiphanie der Persephone. Dazu wurde mit einem lauten Gongschlag symbolisch das Totenreich geöffnet,⁹² helles Licht entflammte und es ertönte der von Hyppolit überlieferte Ruf eines Kultpriesters: „Einen heiligen Knaben gebar die Herrin Brimo, den Brimos“.⁹³ In Eleusis wird Βριμῶ gemeinhin als Demeter identifiziert. Folgte man dieser Annahme, würde dies bedeuten, dass es sich bei dem göttlichen Knaben entweder um Iakchos oder Plutos handeln müsste. Iakchos kann jedoch durch die Tatsache, dass von ihm keine überlieferte eleusinische Ikonographie in kindlicher Gestalt existiert und er auch im Mythos nur als Erwachsener auftritt, ausgeschlossen werden.⁹⁴

Auch die Identifikation des Kindes als Plutos, den vergöttlichten Getreidereichum, erscheint mir problematisch, da sich so die Frage stellte, inwiefern dann die ἐποπτεία überhaupt eine *andere* Wahrheit als die τελετή des Vorjahres vermitteln würde, bei der die Ähre am Ende der Schau den Mysterien präsentiert wurde. Unter dem Namen Βριμῶ taucht jedoch auch Persephone auf,⁹⁵ wie etwa auf dem zuvor erwähnten Gurōb-Papyrus. So erscheint ein anderes Kind, das im Tode geboren wurde⁹⁶ und so den Initianden als eschatologische Hoffnung eine postmortale Existenz in der Nähe der Götter versprach, plausibler – das Dionysoskind. Der Beinamen Βριμῶς, der Starke oder auch der Rasende/Brutale, beschreibt zudem äußerst passend eine Wesensart des Dionysos.⁹⁷ So kennen wir ihn auch als Βρόμιος,⁹⁸ den Lärmenden, und überall, wo Dionysos als Gott der totalen Epiphanie erscheint, ist seine Ankunft brutal, laut und mitunter erschreckend.

VIII

Darüber hinaus schwingt in jeder seiner Erscheinungsformen und kultischen Funktionen die Sphäre des Jenseits mit, wie ich in dieser Untersuchung versucht

92. Vgl. hierzu KARL KERÉNYI: *Über Das Geheimnis der eleusinischen Mysterien*, in: *Paideuma*, Bd. 7 H. 2 (1959), S. 69-82, hier: S. 71.

93. Vgl. hierzu Hipp. *Ref.* 5, 8: αὐτὸς ὁ ἱεροφάντης οὐκ ἀποκεκομμένος μὲν, ὡς ὁ Ἄττις, εὐνοησιμὸς δὲ διὰ κοινεῖου καὶ πᾶσαν ἀπειρητισμένος τὴν σαρκίνην γένεσιν, νυκτὸς ἐν Ἐλευσίνι ὑπὸ πολλῶν πυρὶ τελῶν τὰ μεγάλα καὶ ἄρρητα μυστήρια βοᾷ καὶ κέκραγε λέγων, ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμῶ Βριμόν' τουτέστιν ἰσχυρὰ ἰσχυρό.

94. Vgl. hierzu auch CLINTON, *Myth and Cult*, S. 87-90.

95. Vgl. hierzu auch Anm. 58.

96. Vgl. hierzu auch KERÉNYI, *Geheimnis*, S. 81-82.

97. Vgl. hierzu auch GRAF / ILES JOHNSTON, *Ritual Texts*, S. 198.

98. Vgl. hierzu etwa Diod. 4, 5, 1: πωνυμίας δ' αὐτῶ τοὺς ἀνθρώπους πολλὰς προσάγει, τὰς ἀφορμὰς ἀπὸ τῶν περὶ αὐτὸν ἐπιτηδευμάτων λαβόντας. βακχεῖον μὲν γὰρ ἀπὸ τῶν συνεπομένων βακχῶν ὀνομάσαι, Ληναῖον δὲ ἀπὸ τοῦ πατήσαι τὰς σταφυλὰς ἐν ληνῶ. Βρόμιον δ' ἀπὸ τοῦ κατὰ τὴν γένεσιν αὐτοῦ γενομένου βρόμου: ὁμοίως δὲ καὶ πυριγενῆ διὰ τὴν ὁμοίαν αἰτίαν ὀνομάσθαι.

habe aufzuzeigen. Sie begegnet uns in seinen Mysterien, wie die Olbiatäfelchen und *lamellae aureae* verdeutlichen. Auch in den regressiven Umzügen der Mänaden deutet Einiges auf die bewusste Erfahrung der jenseitigen Dimension des Gottes, die hier womöglich mit einer eschatologischen Hoffnung wie in seinen Mysterien verbunden war. Selbiges zeigt sich auch in den Feiern des öffentlichen Festkanons, wie den Anthesterien, bei denen Dionysos einerseits als Lebensspender, zugleich jedoch als Gott des Todes auftaucht. Schließlich erscheint auch die Epiphanie des Dionysos am Ende der ἐποπτεία der eleusinischen Mysterien als wahrscheinlich und steht er doch wie kein anderer Gott sinnbildlich für die eschatologischen Versprechungen der Mysterien. So komme ich zu dem Ergebnis, dass es nicht *einen* chthonischen Dionysos gibt, der neben anderen Formen des Gottes für sich allein stehend auftritt. Die Sphäre des Jenseits kann nicht als separate Funktion in einem bestimmten kultischen Kontext abgespalten werden. Sie gehört zum Wesen des Gottes und findet sich und überall dort, wo Dionysos ins Leben tritt. ●

GÉNERO Y PODER POLÍTICO EN LA *DOMUS AUGUSTA*

MARCO ALVIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Recibido: 09/03/2016 / Evaluado: 14/04/2016 / Aprobado: 14/04/2016

RESUMEN: En este artículo pretendemos analizar el poder político de las mujeres de la *Domus Augusta* a nivel institucional. Una serie de elementos presentes en las fuentes historiográficas nos indican hasta qué punto ejercieron su influencia sobre las fuerzas que estaban investidas con el poder político de manera constitucional. No obstante, la elevada carga ideológica de la Historia de las Mujeres ha convertido muchas veces dicha influencia en un cargo público institucionalizado. Así, tratamos de depurar las connotaciones ideológicas para, una vez definido el poder político en el Principado, analizar respecto al mismo la naturaleza del que verdaderamente ejercieron las damas imperiales.

Palabras clave: historia de género, historia institucional, poder político, Principado, *Domus Augusta*.

ABSTRACT: In this paper, we aim to analyze the institutionally-based political power of the *Domus Augusta* women. Ancient sources show us to what extent these women influenced the invested forces with constitutional political powers. However, the ideologically-charged History of Women has, several times, taken this influence to such extent as to speak of a constitutionally arranged official background. This study tries accurately to determine ideological implications and compare the political power of the Principate with those which the women of the imperial court really exercised.

Keywords: Gender History, Institutional History, political power, Principate, *Domus Augusta*.

En este artículo pretendemos explorar la cuestión del posible poder político ejercido a nivel institucional por el género femenino de la *Domus* imperial a lo largo del Principado. Destacan sus periodos inicial y final porque se trata de las etapas en que las transformaciones a ellas asociadas hacen patente ese acercamiento de las mujeres del entorno palatino a posiciones de cierto poder. En esta línea, observaremos cómo algunos autores modernos han interpretado dicho fenómeno bien a modo de la institucionalización de su estatus, bien como equiparación de sus poderes respecto a los del *princeps*. Enfoques a través de los cuales se extralimita el poder de las consortes imperiales hasta el punto de concederles trascendencia constitucional –i. e., institucionalizan su función pública–.¹

Si bien parece cierto que existió cierta presión por parte del género femenino en la forma de las mujeres de la *Domus imperatoria* contra el muro que suponía su incapacidad jurídica para ejercer cargos públicos, no es óbice para que desde una Historia de las Mujeres ideologizada en exceso se trate incluso de convertirlas en partícipes del gobierno de la *res publica*.

El concepto de «género» se originó en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado –de la mano de autoras como Pomeroy–² en una evolución de la Historia de las Mujeres surgida a raíz de los movimientos feministas precedentes. Pero, más allá del carácter transgresor de sus inicios y su fuerte carga ideológica, lo debemos comprender en la actualidad como el modo de referirse a las mujeres en el ámbito académico.

Conviene asimismo precisar el carácter del término *Domus Augusta*. El mismo comprendió a lo largo del Principado a la familia imperial. Aparece por primera vez en el documento oficial de la *Tabula Siarensis*, una copia del *senatus consultum* del año 19 d. C. en honor a la memoria de Germánico, hijo adoptivo de Tiberio;³ si bien la primera referencia se remontaría al año 15 d. C. en un conjunto estatuario dirigido al divino Augusto y a su casa. En el texto mandado redactar por el Senado se muestra la jerarquía interna de la familia imperial dando a entender su legitimidad por el vínculo biológico.⁴ Tenemos, entonces, una *Domus Augusta* entendida como una entidad familiar colectiva superior⁵ a la cual se la deben rendir los honores correspondientes en virtud de su trascendencia como continuadora del poder imperial. En ella, las mujeres tenían un rol como reforzadoras de los engranajes hereditarios a través de sus matrimonios, i. e., como instrumentos de legitimación dinástica.⁶ No hemos de olvidar la naturaleza sacra de la que participaba la familia

1. RICHARD A. BAUMAN: *Women and Politics in Ancient Rome*, Routledge, Londres, 1992, 6.

2. Cf. SARAH B. POMEROY: «Selected Bibliography on Women in Antiquity», *Arethusa*, 6, 1973, 125-162; *Ibid.*: *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, Nueva York, 1975.

3. MIREILLE CORBIER: *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, CNRS Éditions, París, 2006, 188.

4. *Ibid.*, *Donner à voir*, 190.

5. *Ibid.*, *Donner à voir*, 193-194.

6. *Ibid.*, *Donner à voir*, 191.

imperial al asociarse a la divinidad de su fundador –*divina domus*–. Así, los distintos *ordines* demuestran su devoción –*pietas*, compuesta por *veneratio* y *caritas*– hacia la misma de idéntica manera que el ejército su lealtad –*fides*, como *custodia* del poder imperial–, lo que encontramos en el senadoconsulto bajo la siguiente fórmula: *fidem pietam(que) domui Aug(ustae)*.

PODER POLÍTICO EN EL PRINCIPADO

El poder político en una sociedad patriarcal y denotadamente machista como la del Imperio romano –básicamente porque se trataba de una monarquía militar– radicaba en la condición jurídica, es decir, derivaba directamente del estatus de ciudadano –*ciues*–. Este tan solo lo ostentaban los hombres, cabezas de familia –*pater familias*–, las cuales funcionaban como corporaciones que estructuraban la sociedad. No es que se les negase explícitamente dicha condición a las mujeres, sino que más bien en las familias existían distintos roles asociados a cada uno de sus miembros: los hombres se encargaban de la defensa y gobierno del Imperio, y las mujeres, desde casa, naturalmente, repondrían las bajas. Con todo, debemos comprender que el poder político que el género femenino podía llegar a ostentar en este periodo de la historia iba irremediamente de la mano del hombre junto al que se asociaba, en nuestro caso, el propio emperador.

Así, la cuestión que debemos tratar en primer lugar no es otra sino la definición de las instituciones que investían de poder político en el Principado, *i. e.*, cuáles eran los pilares que sustentaban el nuevo régimen cuasimonárquico instaurado por Augusto.

En el año 27 a. C. le fue concedido a Octaviano el título de *Augustus* y en el 23 a. C. se le otorgó la *tribunicia potestas* –no en vano ostentaba ya desde el 36 a. C. la *sacrosanctitas tribunicia*, al igual que lo hiciera su padre adoptivo– junto con el *imperium proconsulare maius* –como en el 43 a. C. los republicanos Bruto y Casio– *et infinitum*. Finalmente, en el 12 a. C., una vez fallecido el antiguo triunviro Lépido (*RgdA* 10.2), se hizo con el cargo vitalicio de *Pontifex Maximus*, la máxima autoridad religiosa.

La comunidad científica admite, en general, con Kienast «dass das *imperium proconsulare (maius)* und die *tribunicia potestas*, die beiden hauptsächlichsten Instrumente, mit denen Augustus seit 23 regierte, keine Ämter, sondern nur von Ämtern entlehnte Gewalten waren».⁷ Estamos ante las palancas del poder político del Principado –atribuciones institucionales gracias a las cuales se cimentará su nueva forma de gobierno–, las cuales no hemos de entender como las propias magistraturas, sino tan solo el poder que

7. DIETMAR KIENAST: *Augustus: Prinzeps und Monarch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1999, 107.

estas comprendían.⁸ Se trata, en definitiva, de conceptos de vital importancia que es preciso que detallemos su significado cuando menos someramente.

El *imperium* es una de las más antiguas instituciones romanas, existía ya en la primitiva Monarquía con atribuciones político-religiosas. En la República eran investidos con el mismo por el pueblo romano los altos magistrados y conllevaba una implicación militar que desde el siglo I a. C. adquiere mayor significado debido a su relevancia en el terreno político, y que alcanza su punto álgido con Julio César. Los emperadores serían investidos mediante un acto formal por parte del Senado en el conocido como *dies imperii*; será unipersonal y no contará con limitaciones en el espacio gracias a los decisivos añadidos de *maius* –por encima de todos los magistrados *cum imperio*– *et infinitum* –no supeditado al límite del *pomerium*–.⁹ Así pues, desde su originaria acepción de salutación como *imperator* por las legiones tras un éxito militar, pasó a ser asumido como *cognomen* y, finalmente, con Augusto, como *praenomen*, derivando hacia nuestra voz «emperador» que integra todos sus valores.¹⁰

La *potestas* era la capacidad otorgada por el pueblo de Roma de ejercer determinados poderes administrativos civiles y judiciales de los magistrados menores. Por su parte, la *tribunicia potestas*, el poder civil de los magistrados plebeyos: los tribunos de la plebe. Augusto, *ad tuendam plebem* (Tac. *Ann.* 1.2), se la atribuyó en el año 23 a. C. Le confería la prerrogativa de inviolabilidad sacrosanta además de poder legislativo y judicial sobresaliendo el poder de *intercessio* o veto a las decisiones del Senado. Igualmente, los años de su reinado se contarían por medio de este cargo, que a su vez utilizaría para nombrar a sus sucesores o adjuntos al poder.

El poder del Imperio romano se consolidó, así, a través de estas instituciones rodeadas de un aura de *auctoritas* que lo legitimaba –*auctoritas principis*–. Una *auctoritas* que representó en el periodo republicano la «justificación constitucional soberana del Senado» –«verfassungsrechtliche Souveränitätsposition des Senats»–, y en el imperial la de los césares –«verfassungsrechtliche Souveränitätsposition des Kaisers»–,¹¹ instante en el que «devient l'une des composantes du pouvoir impériale».¹² Queda así levantado el edificio del poder imperial basado en la gracia de la persona del emperador. El cual enraizará de tal manera que perdurará prácticamente inmutable por lo menos hasta el siglo III d. C.

8. KIENAST, *Augustus*, 106; cf. Cass Dio 53.17.1: οὕτω μὲν δὴ τὸ τε τοῦ δήμου καὶ τὸ τῆς γερουσίας κράτος πᾶν ἐς τὸν Αὐγουστον μετέστη, καὶ ἀπ' αὐτοῦ καὶ ἀκριβῆς μοναρχία κατέστη; Cass. Dio 51.1.1; 52.1.1; 53.17.1; *RgdA* 34.1.

9. Comprendía, en definitiva: el mando de los ejércitos, el *ius edicendi* o derecho de dirigirse al pueblo y dictar ordenanzas de validez universal, la *iurisdictio* o facultad de administrar justicia civil y criminal, el *ius agendi cum patribus* y *cum populo* –derecho de convocar al senado y al pueblo– así como la *coercitio* o poder disciplinario. Además, continuaban poseyendo *imperium* los cónsules, los pretores y los procónsules de las provincias públicas, así como los asociados a la sucesión por el propio *princeps*.

10. BARBARA M. LEVICK: *Julia Domna: Syrian Empress*, Routledge, Londres / Nueva York, 2007, 82.

11. *Der Neue Pauly*, 2, 265.

12. JEAN LECLANT: *Dictionnaire de l'Antiquité*, Anabases, París, 2005, 277.

LA DINASTÍA JULIO-CLAUDIA

La primera ocasión en que se muestra el debate en la historiografía moderna sobre la constitucionalidad del poder de una mujer de la corte imperial es por el hecho de la *sacrosanctitas tribunicia* otorgada por Octaviano, a través del senado, a su hermana Octavia y a su esposa Livia en el año 36 a. C. Se trata de la *inviolabilidad* o *invulnerabilidad* –τὸ ἀνὸβριστον (Cass. Dio 49.38.1), «Unverletzlichkeit»¹³– de los tribunos de la plebe, junto a la que se incluyeron a su vez los privilegios de la liberación de tutela y, tal vez a modo de ratificación de la concesión,¹⁴ de la erección de estatuas.¹⁵ Una dispensa que no tiene precedentes y que Bauman¹⁶ define como análoga a la de un cargo público, subrayando la idea de que no resultaba el cargo en sí mismo. Por su parte, Hidalgo de la Vega ya vislumbra en la misma lo que más tarde dará como un hecho, a saber, el comienzo de la institucionalización del poder de Livia.¹⁷ No obstante, si ahondamos en el contexto histórico que rodea la concesión –disensiones previas al definitivo enfrentamiento de Accio– comprenderemos que el eje de la acción es la hermana de Octaviano,¹⁸ a la que trataba de proteger de las injurias de su esposo, el triunviro Marco Antonio, en forma de infidelidad con Cleopatra. Además, obtendría así respaldo legal para iniciar las operaciones contra Antonio. Un marco, en definitiva, de propaganda de guerra.¹⁹

Otra cuestión que emerge como argumento para otorgarle a Livia un supuesto protagonismo de cariz político es como consejera y confidente de Augusto y de Tiberio. Las fuentes nos ofrecen variados ejemplos en los que nos muestran a una consorte que acompañaba al *princeps* en sus viajes²⁰ y que era consultada sobre asuntos de Estado²¹ o que intercambia cartas con

13. Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (RE) 25.2, 1687.

14. ANTHONY A. BARRETT: *Livia: First Lady of Imperial Rome*, Yale University Press, New Haven / Londres, 2002, 138.

15. Es Casio Dión (49.38.1) la única fuente en la que encontramos la noticia de esta concesión gracias a la cual ambas allegadas a la figura de Octaviano no podrían ser injuriadas ni de palabra ni de obra –τὸ μήτε ἔργῳ μήτε λόγῳ τι ὑβρίζεσθαι (Cass. Dio 49.15.5). El propio Octaviano se arrogaría a su vez la *sacrosanctitas tribunicia* el año anterior (cf. App. *B Civ.* 5.132, donde no habla de dicho atributo sino, erróneamente, de la propia magistratura plebeya) siguiendo a su padre adoptivo Julio César, el cual la habría recibido en 44 a. C.

16. BAUMAN, *Women and politics*, 94, n.º 12.

17. MARÍA JOSÉ HIDALGO DE LA VEGA: *Las emperatrices romanas: sueños de púrpura y poder oculto*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, 35.

18. BARRETT, *Livia: First Lady*, 31-32, 136-137.

19. JASPER BURNS: *Great Women of Imperial Rome, Mothers and Wives of the Caesars*, Routledge, Nueva York, 2007, 9.

20. Sobre el probable acompañamiento en la campaña de Hispania (27-24 a. C.): BURNS, *Great Women*, 10. Sobre la práctica seguridad del de la campaña al este (22-19 a. C.): BAUMAN, *Women and politics*, 127. Sobre el rechazo de ciertas *factiones* del senado al hecho de que los legados acudieran a las campañas acompañados de sus mujeres: Tac. *Ann.* 3.33-34.

21. Algo que debiéramos enmarcar en el ámbito informal que Augusto concedería, *intra cubiculum*, a su esposa y a su hermana (BARRETT, *Livia: First Lady*, 147). Es más, Suetonio (*Aug.* 40.3) nos expone un ejemplo de negativa a una petición de Livia en cuanto a la concesión del derecho de ciudadanía a un tributario galo.

reyes bárbaros.²² Así, autores como Barrett o Crook afirman que no caben dudas de que Livia influyera en algunas de las políticas de Augusto.²³ Pero este hecho no debe conducirnos a extralimitar el matiz «político» de su intervención e insertarlo en el ámbito institucional.

Un tópico que suele salir a la luz también en el caso de Livia –heredero de la tradición tacitea–, es el de los ardides de la consorte imperial para llevar a la púrpura a su hijo Tiberio. En efecto, el papel de Livia en la sucesión de Augusto se muestra distorsionado por una tradición que involucra continuamente su mano en la desaparición de los sucesivos candidatos. Por el contrario, la investigación moderna no lo acepta por falta de pruebas verdaderamente fiables,²⁴ así como por la evidente falta de imparcialidad de las fuentes.

Un momento fundamental para comprender el rol de las mujeres de la *familia principis* se produjo a la muerte de Augusto. Y es que por disposición testamentaria Livia pasó a formar parte de la *gens Iulia* y su fórmula onomástica se transformó de manera que desde este momento sería conocida como *Iulia Augusta*.²⁵ Técnicamente, Livia se convertía en hija de Augusto y hermana de Tiberio. Intrincado, pero único proceder para integrarla en la familia Julia. Una dispensa sin precedentes que, por un lado, fortalecía el derecho sobre la nueva posición de Tiberio haciéndole descendiente de ambos linajes de la dinastía²⁶ y, por el otro, incluía la novedad del *nomen* de *Augusta*. Una novedad que confunde en ocasiones a los investigadores a la hora de su correcta interpretación. Así, es necesario recalcar que no podemos en ningún caso hablar de *corregencia* –«Mitregentschaft», como sugiriera Mommsen–,²⁷ así como resulta demasiado arriesgado afirmar que su «significado modelado sobre el de Augusto, era el de “emperatriz”».²⁸ Para Barrett se trataría de una forma cuasi legal o cuasi constitucional de estatus en forma de título honorífico, el cual no será usado de manera homogénea por los sucesores de la

22. Cf. Tac. *Ann.* 2.41.2; Suet. *Tib.* 37.4; BARRETT, *Livia: First Lady*, 81; BAUMAN, *Women and politics*, 136.

23. BARRETT, *Livia: First Lady*, 133; JOHN A. CROOK: «Augustus: power, authority, achievement», en BOWMAN, A. K.; CHAMPLIN, E.; LINTOTT, A. (eds.): *The Cambridge Ancient History 10*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, 129.

24. BURNS, *Great Women*, 14; sobre el manido recurso del veneno del que tanto uso hacen algunos autores clásicos como arma de las mujeres: BARRETT, *Livia: First Lady*, xi, 112.

25. Tac. *Ann.* 1.8.1: *Livia in familiam Iuliam nomenque Augustum adumebatur*; Suet. *Aug.* 101.2: *Heredes instituit primos: Tiberium (...), Liviam (...), quos et ferre nomen suum iussit*; Cass. Dio 56.46.1: *τὴν Λιβίαν τὴν Ἰουλίαν τε καὶ Αὐγουσταν ἤδη καλουμένην*.

26. BARRETT, *Livia: First Lady*, 151; BAUMAN, *Women and politics*, 131; HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 65.

27. *RE* 13.1, 916; cf. BAUMAN, *Women and politics*, 131.

28. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 32.

dinastía Julio-Claudia;²⁹ desde Domiciano se convertirá en el título regular de la esposa del *princeps*.³⁰

Iulia Augusta murió en 29 d. C. No obstante, su divinización se hará esperar trece años hasta que Claudio la declarara oficialmente *Diva Augusta* en la búsqueda de legitimidad política para su precipitada ascensión.³¹ Y es que este se había apropiado del nombre de *Caesar*, el cual no había recibido ni por nacimiento ni por adopción.³² Por tanto, primero, como *flaminica* de Augusto –que para Hidalgo de la Vega³³ supone un canal alternativo en la búsqueda para institucionalizar su poder–, es responsable del comienzo y desarrollo del culto imperial masculino;³⁴ tras su deificación, podemos decir que también del femenino.

Son dos los acontecimientos, hacia el ocaso de la dinastía Julio-Claudia, en los que de nuevo se cuestiona el poder político institucional de una mujer de la *Domus Augusta*. Y en ambos el sujeto es Agripina la Menor. El primero guarda relación con el lugar de su nacimiento: el *oppidum* renano de *Ara Ubiorum*. La afección recíproca entre aquella y el asentamiento bárbaro puede relacionarse con los avatares de sus familiares en la región, por cuyas victorias obtuvieron el afamado *cognomen* de *Germanicus*.³⁵ La fundación de la *Colonia Claudia Ara Agrippinensium*³⁶ tuvo lugar en el año 50 d. C., momento en el que Agripina ya había conseguido anteponer a su hijo Nerón como heredero sobre el de su esposo y tío Claudio –Británico–, ante lo cual el Senado le otorgó el título de *Augusta*. En apenas dos años desde su matrimonio el estatus de Agripina había ascendido hasta la cúspide de poder que el derecho romano

29. Sin ir más lejos, en la dinastía Julio-Claudia, Calígula concedería el título a su abuela Antonia (Suet. *Cal.* 15.2; Cass. Dio 59.3-4), quien no haría uso del mismo (Suet. *Claud.* 11.2); Claudio se lo otorgará de nuevo de manera póstuma, no obstante, no hará lo propio con su esposa Mesalina rechazando la oferta del Senado al no considerarlo correcto estando en vida aquella; algo que, por el contrario sí haría Agripina la Menor en 50 d. C. (Tac. *Ann.* 12.26.1; Cass. Dio 60.33.2a) pasando a denominarse oficialmente *Iulia Augusta Agrippina* y será también la primera en aparecer en una misma moneda que el emperador (RIC² Claudius 80-81; 717; 719). Su ejemplo lo tomará Nerón con su esposa Popea al dar a luz a su hija, también nombrada *Augusta* (Tac. *Ann.* 15.23).

30. BARRETT, *Livia: First Lady*, 148, 151, 323; KARL CHRIST: *Geschichte der römischen Kaiserzeit*, C.H. Beck, Múnich, 2009 (1.ª ed. 1988), 429; cf. Tac. *Hist.* 2.89.2.

31. Óbito de *Iulia Augusta*: Tac. *Ann.* 5.1; Cass. Dio 58.2.1; proclamación como *Diva Augusta*: Cass. Dio 60.5.2; Suet. *Claud.* 11.2; *CIL* VIII.6987, X.1413.

32. BAUMAN, *Women and politics*, 166; ROSA CID LÓPEZ: «Livia versus diva Augusta. La mujer del príncipe y el culto imperial», *ARYS*, 1, 1998, 152.

33. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 34.

34. Cf. MARÍA DOLORES MIRÓN PÉREZ: *Mujeres, religión y poder: el culto imperial en el occidente Mediterráneo*, Universidad de Granada, Granada, 1996, 135-217.

35. Sobre la tribu germana de los *Ubii*: *RE* 8A.1, 532-533; *Caes. B Gall.* 4.1-3. Sobre el traslado del *oppidum Ubiorum* a la otra orilla del Rin: Strabo 4.3.4; Tac. *Ann.* 12.27, *Germ.* 28. Sobre el activo papel de Agripina la Mayor –«invaluable asset to Germanicus»– en la campaña germana: ANTHONY A. BARRETT: *Agrippina. Sister of Caligula, Wife of Claudius, Mother of Nero*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1996, 28, 114.

36. WERNER ECK: *Köln in römischer Zeit*, Greven, Colonia, 2004, 127-132; cf. *RE* 8A.1, 535-540.

permitía al género femenino.³⁷ No tardó el *princeps* en aceptar la petición de Agripina de conceder a su lugar de nacimiento del *limes* renano el cambio de estatus de ciudad peregrina a *colonia* (Tac. *Ann.* 12.27.1-2). Tácito relaciona directamente la fundación con los deseos de Agripina de aumentar su posición de poder fuera de la *Urbs*, lo que Eck considera «sehr wohl möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich»³⁸ y cuyo nombre de *Agrippinensium* deja claro quien había sido «die treibende Kraft»³⁹ de la dispensa. Una «fuerza motriz» que Barrett compara en términos de paridad a la hora de disponer la concesión con Claudio –con quien, afirma, trabaja «in partnership»⁴⁰–, lo que podríamos matizar pues da a entender que Agripina comparte la actuación político-administrativa de su esposo, algo inviable en términos legales pues él, y solo él, era el *princeps*.⁴¹ En definitiva, observamos a una Agripina con un papel preponderante en la fundación de la colonia, pero siempre entendido desde su rol femenino, *i.e.* nunca como sujeto de la acción sino más bien como impulsora intelectual.⁴² La filiación que adquieren los ubios, desde entonces orgullosos de ser llamados *Agrippinenses*,⁴³ mantendrá el paso de las generaciones en lo que se convirtió el monumento a su persona más duradero, el cual trascendió a su violenta muerte.

El segundo es la redacción y publicación de los *Commentarii Agrippinae*, lo que la convierte probablemente en la primera mujer en publicar en prosa latina.⁴⁴ Si bien no se corresponde con una institución política, destaca por el

37. Así se mostraba públicamente como observamos en la imagen que ofrece Plinio (*HN* 33.63), testigo presencial de los hechos, cuando la describe en los juegos del lago Fucino vistiendo una túnica militar en oro –*paludamento aureo*–, lo que Bauman (*Women and politics*, 183) describe como «an attempt to graze the fringes of imperium».

38. Eck, *Köln*, 133. El *princeps* vería con buenos ojos la propuesta en aras de «die Rheinfrost zu stärken und ein starkes Rekrutierungsgebiet für die Rheinischen Legionen zu schaffen» (*ibid.*, *Köln*, 133).

39. *Ibid.*, *Köln*, 134.

40. BARRETT, *Agrippina*, 115.

41. Además, Agripina podría haber actuado del mismo modo que Claudio en el caso del otorgamiento del sobrenombre de *Claudia* a su lugar de nacimiento de *Lugdunum*, en la Galia Narbonense, la cual ya por orden de Julio César era colonia romana y a la que también concedió el *ius Italicum*. Tampoco descarta una posible iniciativa de la propia ciudad y de unos dirigentes conocedores de los mecanismos romanos que, atentos a los sucesos de Roma, se hicieran presentes en la boda de Agripina, lo cual tal vez recordase a aquella su cercana relación con la misma y surgiese la idea de la fundación (Eck, *Köln*, 137).

42. En este sentido, en el *oCD* («Colonia Agrippinensis») se pone como sujeto de la acción a Claudio, que lo llevaría a cabo en honor a su mujer, sin mencionarla, por el contrario, en ningún momento como impulsora de la misma. De forma opuesta, BARRETT, *Agrippina*, 114-115, deja de lado los honores simbólicos para subrayar que tomaría más bien caracteres de patrocinio al modo de la vieja relación patrón-cliente que ya había producido con ciudades como *Ilium* –Troya, con César y Augusto– y Epidaurio –con Tiberio–. En la misma línea, SUSAN WOOD: *Imperial Women. A Study on Public Image (40 BC-AD 68)*, Leiden / Boston / Colonia, 2001, 250-251, también describe a los ubios como clientes de Agripina de la misma manera que Livia había contado con ellos en provincias. Cf. BAUMAN, *Women and politics*, 182, «she arranged for the foundation».

43. De hecho, en la onomástica de cualquier *ciues Romanus* de la colonia llevaría los *tria nomina* correspondientes con el añadido de *Agrippinensis*. Nombre que eclipsó la referencia al nombre indígena de la ciudad y de sus habitantes.

44. EMILY ANN HEMERLIJK: *Matrona Docta: Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*, Routledge, Londres / Nueva York, 1999, 185; destaca como «remarkable exception» el hecho de que suponga el único tratado en prosa conocido escrito por una mujer, de las que sí conocemos que escribían cartas. El género epistolar, ya para asuntos políticos como domésticos, era empleado por ambos sexos de

hecho de que las motivaciones fundamentales que llevaron a su redacción sí tomaron un cariz político en tanto en cuanto parecen destinados a ensalzar su figura y la de su familia. Una familia, no hemos de olvidar, que desciende directamente del fundador del Principado. Es necesario precisar que se trata de un subgénero literario de estilo sencillo nacido de los apuntes de los magistrados que gobernaban las provincias sobre los asuntos militares y civiles que se encargaban y que adquirió carácter autobiográfico.⁴⁵ Son tres las únicas fuentes en las que encontramos referencias a la obra de nuestra protagonista.⁴⁶ Ya fuera redactada durante el reinado de Claudio como propaganda contra Mesalina; una vez casada con aquel como propaganda de su hijo y de su ascendencia frente a Británico; o bien en el periodo de ostracismo en el que se vio envuelta desde el año 55, su objetivo se define de talante eminentemente político.

LA DINASTÍA ANTONINA

Con la dinastía Antonina resulta *communis opinio* que el Imperio romano alcanzó su apogeo de poder, concretamente en el reinado de Trajano. Y la cuestión sucesoria adquirió desde el mismo Nerva el cariz con que la dotó la *adoptio optimi*, «claramente una ficción de la sucesión hereditaria».⁴⁷ La adopción era el mecanismo tradicional de actuación romano cuando no existía un heredero legítimo directo, y en este momento las mujeres de la dinastía consolidaron su papel de legitimadoras.

A Pompeia Plotina, esposa de Trajano, se la ha llegado a asociar a Livia debido a las analogías entre sus roles como consortes,⁴⁸ sobresaliendo el momento sucesorio. Si bien es cierto que el exitoso reinado del italicense –al igual que el de Augusto– provocó una historiografía favorable que lo construyó en consonancia a la *virtus* de su persona y, por extensión, también a

propia mano –sobre todo cuando iban dirigidas a amigos íntimos o se trataba de asuntos confidenciales– o valiéndose de escribas (*ibid.*, *Matrona Docta*, 188-208).

45. HEMERLIJK, *Matrona Docta*, 186-188. Tal vez Agripina se inspirara en las obras de sus parientes Augusto –*De vita sua* en trece libros (Suet. *Aug.* 85)–, Tiberio (*Comentarius de vita sua* escrito *summatim breviterque* (Suet. *Tib.* 61.1)– y el propio Claudio –*De vita sua* en ocho libros (Suet. *Claud.* 41.3)–.

46. Tac. *Ann.* 4.53.2; Plin. *HN* 7.17; Cass. Dio 60.33.1; cf. BARRETT, *Agrippina*, 198-199; ALESSANDRA LAZZERETTI: «Reflessioni sull'opera autobiografica di Agrippina Minore», *Género, poder y conflicto, Studia histórica, Historia Antigua*, 18, 2000, 177-190; RONALD SYME: *Tacitus*, Oxford University Press, Oxford, 1989 (1.ª ed. 1958), 278, «it was not a trivial matter».

47. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 100; MICHAEL GRIFFIN: «Nerva to Hadrian», en BOWMAN, A. K.; GARNSEY, P.; RATHBONE, D. (eds.): *The Cambridge Ancient History 12*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 94, 96-98; WERNER ECK: «An Emperor is Made: Senatorial Politics and Trajan's Adoption by Nerva in 97», en CLARK, G.; RAJAK, T. (eds.): *Philosophy and Power in the Graco-Roman World*, Oxford University Press, Oxford, 211-228.

48. Su oscura familia (*RE* s. V: 2293-2298) procedía del *ordo* ecuestre de la ciudad de *Nemausus* –la moderna Nîmes–, en la Galia Narbonense (SHA *Hadr.* 12.2). Ejemplo del ascenso de algunas familias provinciales del siglo I-II hasta el senado (HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 104). Sobre las analogías: epíteto de BURNS, *Great Women*, 107: «the new Livia»; consejos *intra cubiculum*: e.g. Plin. *Ep.* 42.21; en campañas militares: BURNS, *Great Women*, 115, HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 106-107.

la de su esposa –*sanctissima femina* (Plin. *Ep.* 9.28.1; cf. Plin. *Pan.* 83.1-3, 5-8; 84.1).⁴⁹ Destaca el relato (Plin. *Pan.* 84.6-8) sobre el rechazo inicial por parte de Plotina y Ulpia Marciana del título de *Augusta* que les ofrecía el Senado imitando la actitud del propio Trajano hacia el de *pater patriae* –una vez lo aceptó, las mujeres hicieron lo propio en 105.⁵⁰ Hidalgo de la Vega establece una correspondencia entre el rol de Padre de la Patria de Trajano y el de Augusta de Plotina –entendido en este caso al modo de *mater patriae*– en la medida en que eran comprendidos por el Senado y el pueblo romano desde el momento de su acceso a la púrpura.⁵¹ Ambos se convertían, en definitiva, en los *parentes patriae* y así se reflejaría a través de la iconografía y de la onomástica una vez asumían los títulos legítimamente.

La sucesión de Adriano –hijo de un primo de Trajano– fue conocida por el Senado a través de una carta de un *princeps* enfermo que así lo disponía y que llevaba, para desconcierto de la curia, la firma de Plotina (Cass. Dio 68.33, 69.1.4). De esta manera se generaron historias infames y conspirativas desde las facciones senatoriales contrarias al nombramiento. Sin embargo, sabemos que la consorte imperial había asumido sus cuidados desde joven, parece que promovió su matrimonio con la sobrina-nieta del *princeps*, Sabina,⁵² y que apoyó su carrera política. Con todo, no debemos llegar al equívoco de juzgarla con el papel decisorio de la sucesión, algo que solo correspondía al emperador y de quien no parece haber dudas de que tenía clara su elección.⁵³

La legitimación dinástica como uno de los principales roles femeninos –si no el principal– tiene su continuidad de la mano de Faustina la Mayor y, su hija, Faustina la Menor. Y es que, en palabras de Haensch, «jedes politische System bemüht sich um Stabilität und Kontinuität».⁵⁴ La primera tan solo disfrutó del título de *Augusta* dos años –desde que su esposo, Antonino Pío, alcanzó la púrpura–, pues falleció tempranamente en 140, tras lo cual fue inmediatamente divinizada. No obstante, le dio tiempo a concertar el matrimonio de su hija

49. Este hecho lo refleja a la perfección la frase que Casio Dión (68.5.5) pone en su boca en el momento en que pisó el Palatino por primera vez: *entro a este lugar como el tipo de mujer que me gustaría ser cuando lo deje* –*τοιαύτη μέντοι ἐνταῦθα ἐσέρχομαι οἷα καὶ ἐξελεθεῖν βούλομαι*–, añadiendo a continuación que siempre se mantuvo firme en su cometido. Por su parte, Plinio la dibujó como modelo a seguir a través de su fidelidad, castidad y modestia; en este sentido parece que una de sus obras arquitectónicas que embelleció Roma fue el conocido como *Ara Pudicitia*. La *pudicitia* actúa aquí como personificación de la *virtus* femenina de la modestidad y castidad que la consorte trataba de irradiar (BURNS, *Great Women*, 114).

50. Cuando Marciana murió y fue divinizada –primera *diva* de la dinastía– en 112, el título se otorgó entonces a su hija Matidia la Mayor –quien a su vez sería divinizada a su muerte en 119. De la misma manera, Sabina se convertiría en Augusta en 128, una vez que el *princeps* Adriano aceptó el paralelo de *pater patriae*; tras su óbito en 138 se convertiría en *Diva Augusta Sabina* (BURNS, *Great Women*, 111, 115; HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 114-115; cf. SYME, *Tacitus*, 223).

51. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 105-106.

52. GRIFFIN, «Nerva to Hadrian», 133; BURNS, *Great Women*, 116-117; cf. SHA *Hadr.* 2.10.

53. GRIFFIN, «Nerva to Hadrian», 134; BURNS, *Great Women*, 117.

54. RUDOLF HAENSCH: «Von Poppaea zu Pulcheria. Das Bemühen um Göttlichen Beistand bei der Geburt eines Kaiserlichen nachfolgers», *Acta Philologica Fennica*, 47, 2013, 131. Sobre la continuidad dinástica y la herencia del poder económico (e.g. *figlinae Caepionianae*): HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 121-122; cf. SHA *Ant Pius* 7.9.

con el futuro *princeps* Marco Aurelio.⁵⁵ Por lo demás, su recuerdo se mantuvo siempre vivo gracias a los excelsos y múltiples honores que recibió.⁵⁶ Con todo, finalmente se construyó un modelo ideal de familia romana –alrededor de la *pietas* y la *concordia*– como *virtus* de la *Domus divina*.⁵⁷

En lo concerniente a Faustina la Menor, al día siguiente del nacimiento de su primer vástago –147–, el senado –a instancias de Antonino Pío– le concedió el título de *Augusta*.⁵⁸ El hecho de que se le otorgue precisamente en este momento resulta muy significativo, y es que Marco Aurelio tan solo recibió el título de *Augustus* en el momento de su acceso a la púrpura. Por primera vez «bekam also eine Frau vor ihrem Mann dieses älteste und prestigeträchtigste aller Cognomina eines Herrschers über das Imperium Romanum». ⁵⁹ Resulta preciso aclarar que no se trataba, como se ha sugerido,⁶⁰ de poner a la mujer por encima del hombre, sino de realzar a la madre para dignificar así al sucesor engendrado. De esta forma observamos su uso como instrumento legitimador de la sucesión. Otorgaba la estabilidad necesaria al sistema al garantizar, el hijo biológico, que no hubiera lugar a peleas para convertirse en el hijo adoptivo, y evitando así que los altos mandos militares con disponibilidad de tropas lucharan entre ellos, tras haber conseguido proclamaciones locales, con vistas al reconocimiento final por parte del senado como legítimos emperadores. En dicha dispensa hemos de tener en cuenta asimismo la ausencia de una *Augusta* en vida en esos momentos después de la reciente muerte de Faustina la Mayor.

Faustina la Menor y Marco Antonio se mostraron como «prototipo de la armonía marital romana»⁶¹ y así fue utilizado en la iconografía imperial dinástica. Si bien no dejan de haber testimonios, herederos de una tradición difamadora hacia su figura, que incluso llegan a involucrarla en conspiraciones por el poder.⁶²

55. ANTHONY BIRLEY: *Marcus Aurelius. A Biography*, Batsford, Londres, 1987 (1.ª ed. 1966), 53.

56. *E. g.* estatua de oro: SHA *Ant. Pius* 6.8-9; institución alimentaria benéfica: SHA *Ant. Pius* 8.1-2, continuada después: *Marc.* 26.6; *CIL* VI, 10222; *RE* 1.2: 2314; BURNS, *Great Women*, 166. Por otro lado, contamos con las acusaciones de *nimiam libertatem et vivendi facilitatem* que lanza la siempre ofensiva hacia las damas imperiales Historia Augusta (*Ant. Pius* 3.7-8; cf. respecto su hija: SHA *Marc.* 19.11), no en vano, de dudosa credibilidad. PETER WEISS: «Die Vorbildliche Kaiserehe. Zwei Senatsbeschlüsse beim Tod der älteren und der jüngeren Faustina, neue Paradigmen und die Herausbildung des 'Antoninischen' Prinzipats», *Chiron*, 38, 2008, 39 la compara con Livia, la cual «sogar als *genetrix orbis* und *mater patriae* bezeichnet worden war und für die der Ehrentitel *mater patriae* ernsthaft erwogen wurde»; BURNS, *Great Women*, 141 la define, con tintes eminentemente literarios más que históricos, como «the eternal empress».

57. WEISS, «Die Vorbildliche», 37-44.

58. *RE* 1.2: 2314; SHA *Marc.* 6.6.

59. HAENSCH, «Von Poppaea», 137.

60. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 123; cf. BURNS, *Great Women*, 157.

61. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 124, cf. *M. Aur. Med.* 1.17.8.

62. Sobre el levantamiento de Avidio Casio: SHA *Avid. Cass.* 9.11, 10.5, 11.1, 11.3-8; Dio Cass. 72.22.3, 73.23.2-4, cf. 72.29.1; BIRLEY, *Marcus Aurelius*, 184-189 «a highly puzzling episode»; BURNS, *Great Women*, 164.

Hidalgo de la Vega sigue un dudoso pasaje de la Historia Augusta⁶³ en el que Marco Aurelio –en estilo directo– argumenta contra las propuestas de divorcio diciendo que le debía el *imperium* a su esposa, porque esta se lo había transmitido como dote. Lo propone así la autora como ejemplo del papel legitimador de las mujeres de esta dinastía. De ninguna manera se puede atribuir un valor institucional a esa noticia, que habría que entender como un comentario mordaz. Lo que había convertido a Marco Aurelio en el futuro *princeps* eran, como sabemos, los poderes de la *tribunicia potestas* y el *imperium* concedidos por el senado a propuesta de su predecesor, y no un matrimonio con Faustina, respecto a la cual tan solo había continuado Antonino Pío la política matrimonial que se venía manteniendo por estas nuevas familias que estaban alcanzando el más alto grado social en Roma.

LA DINASTÍA SEVERA

El primer elemento por analizar es la relación entre Julia Domna y el prefecto del pretorio Plautiano, quien alcanzó altas cotas de poder en la corte severiana entre 199 y 205.⁶⁴ Un hecho que haría disminuir la influencia de Domna en la misma, la cual vería a su primogénito *Caracalla* casado con la hija de aquel e incluso su *pudicitia* puesta en duda.⁶⁵ Sin embargo, en ningún caso nos debe conducir a definir como «política» dicha rivalidad entre ambos, sino más bien de «caracteres dinástico-sucesorios» en vistas a la posible descendencia de *Caracalla* y *Plautilla* –ahora también *Augusta*–, a consecuencia de la cual Domna podría haber temido por la sucesión de sus hijos.⁶⁶ Finalmente, una conjura de Plautiano sería descubierta y su promotor ejecutado *ipso facto*. A pesar de lo que el odio de Domna hacia el prefecto nos pudiera llevar a conjeturar, no hay evidencia alguna de su participación o planificación, ni de que ni siquiera tuviera constancia de lo que iba a ocurrir.⁶⁷

Una de las consecuencias de la coyuntura con Plautiano fue el retiro de Domna al estudio de la filosofía creando a su alrededor un *círculo* –*κύκλος*– de intelectuales. Se convirtió así en la primera mujer entre las damas imperiales en interesarse por la erudición filosófica; antes tan solo había estudiado

63. HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 127, 180-181; SHA *Marc.* 19.8-9: «*Si uxorem dimittimus, reddamus et dotem Dos autem quid habebatur [nisi] imperium, quod ille ab socero volente Hadriano adoptatus acceperat?*».

64. Cf. Hdn 3.10.6; Cass. Dio 75.14.1-16.5, 75.15.2^a; CIL VI, 225-226; BARBARA LEVICK: *Julia Domna: Syrian Empress*, Routledge, Londres, 2007, 74; BIRLEY, *Marcus Aurelius*, 235 n.º 1.

65. Cass. Dio 75.15.6; BURNS, *Great Women*, 189.

66. Se acepta la opinión de que no tuvieron hijos, ya Dión (76.2.5) y Herodiano (3.10.8) informan de las negativas de *Caracalla* a tener relaciones con ella (LEVICK, *Julia Domna*, 75, 78; BIRLEY, *Marcus Aurelius*, 232 n.º 1).

67. Cf. Cass. Dio 75.15.6; 76.4.4; 78.24.1; LEVICK, *Julia Domna*, 80.

retórica Cornelia, madre de los Graco.⁶⁸ No se duda de la existencia de un grupo de naturaleza más bien informal y de asistencia flexible, sí en cambio de otorgarle un carácter eminentemente político.⁶⁹

Sabemos que Julia Domna ejerció labores de secretaria *ab epistulis Graecis et Latinis* –no el puesto en sí mismo– durante el reinado de su hijo *Caracalla*, a quien encontramos en distintas ocasiones siendo aconsejado por aquella.⁷⁰ Ello no puede conducirnos a la conclusión de su pertenencia al *consilium principis* ni de su participación en la elaboración en la *Constitutio Antoniniana* de 212 (Cass. Dio 78.9.5). La idea de que la plena dedicación de *Caracalla* a los asuntos bélicos dejaría vía libre para que Domna desarrollara una supuesta labor jurídica que conduciría a dicha promulgación⁷¹ «rest on no foundations».⁷²

En esta misma línea, otro asunto de interés es la naturaleza del *senaculum mulieris* que nos dice la Historia Augusta (SHA *Heliogab.* 4.2-3) que creara Soemias en el antiguo lugar de reunión de las matronas –*conventus matronarum*– del Quirinal al comienzo del reinado de su hijo Heliogábalo. En apariencia, podríamos pensar que este «pseudo-Senate»⁷³ presidido por Soemias no es sino otra de las extravagancias del emperador sirio, si no fuera porque es la imaginativa Historia Augusta la única fuente que nos informa de este suceso. Dión, con más crédito,⁷⁴ sí que menciona la presencia de las damas imperiales en el senado, concretamente en 221 cuando Heliogábalo adopta a su primo Alejandro Severo.⁷⁵ Hecho que tal vez influyera en una Historia Augusta inclinada a cada momento a la inventiva para utilizarlo como otro mero instrumento más de oprobio.⁷⁶

Por último, en cuanto a la titulación oficial que ostentaron las mujeres de la dinastía Severa, hemos de subrayar a Julia Domna pues sobrepasó a toda consorte imperial en número y variedad de títulos, honores que no en pocas ocasiones han provocado el debate en torno a su relación con el poder

68. Philostr. *VS* 2.622-623; Philostr. *VA* 1.3; Philostr. *Ep.* 73; Cass. Dio (75(76).15.6-7), posible testigo de los hechos (FERGUS MILLAR: *A Study of Cassius Dio*. Oxford University Press, Oxford, 1999, 19). Cf. BIRLEY, *Marcus Aurelius*, 241; LEVICK, *Julia Domna*, 117; HEMERLIJK, *Matrona Docta*, 95; *RE* 10.1, 932.

69. BURNS, *Great Women*, 189; LEVICK, *Julia Domna*, 112-113 n. 37, 114; HEMERLIJK, *Matrona Docta*, 122; HIDALGO DE LA VEGA, *Las emperatrices*, 150.

70. Cass. Dio 77(78).10.4, 18.1 ss.; cf. Cass. Dio 57.12.2 donde informa del mayor rol de Livia tras la muerte de Augusto, ocupándose incluso de escribir y recibir las cartas oficiales (cf. Tac. *Ann.* 2.42.1; Suet. *Claud.* 4), si bien no corroborado con ninguna prueba y, lo que resulta más interesante, posiblemente influenciado por la conducta de Julia Domna en su propio tiempo.

71. PALOMA AGUADO: *Julia Domna: la emperatriz romana*, Aldebarán, Cuenca, 2010, 56.

72. LEVICK, *Julia Domna*, 97. El motivo fundamental de una reforma que convertía en ciudadano romano a todo habitante libre del Imperio no sería otro sino el económico, *i. e.* incrementar los ingresos devengados de las herencias (Cass. Dio 77.9.2-5; MILLAR, *A Study*, 153).

73. LEVICK, *Julia Domna*, 150.

74. MILLAR, *A Study*, 168.

75. Cass. Dio 79.17.2; cf. SHA *Heliogab.* 12.3, 15.6. El único precedente que tenemos de la presencia de una mujer en el senado es que Agripina la Menor, quien, según nos cuenta Tácito (*Ann.* 13.5.2), escuchó *in situ* una sesión del senado, si bien tuvo lugar en palacio y lo hizo detrás de una cortina.

76. Cf. las burlas en SHA *Heliogab.* 4.4.

político que les concedían.⁷⁷ Conviene aclarar el título de *Mater Castrorum* y el de *Mater senatus et patriae*. El primero –ya ostentado por Faustina la Menor en similares circunstancias– lo obtuvo en 195 una vez que Níger resultó derrotado en la decisiva batalla de Issos e iría en consonancia con la subsiguiente salutación como *imperator* de Severo. Este pretendería consolidar el aspecto dinástico de su recién iniciado reinado y su perdurabilidad basada en la solidez militar y en la asociación sanguínea a los celebrados Antoninos.⁷⁸ Respecto al segundo, *Mater senatus* supone una novedad formal, si bien existe el *Pater senatus* con el que fuera ya saludado Claudio (Tac. *Ann.* 11.25.7) y que fue acuñado por Cómodo en monedas de finales de su reinado; *Mater patriae*, por su parte, realiza ese cambio de género respecto del consolidado *Pater patriae* que presentaban los emperadores en su titulación. Ambos, en definitiva, funcionarían en paralelo con su contrapartida en masculino a modo de afianzamiento dinástico de la consorte imperial de turno.⁷⁹

CONCLUSIONES

El poder político en el Principado viene definido únicamente por el *imperium maius et infinitum* y la *tribunicia potestas*. Poderes investidos única y directamente por votación del senado romano, por más que se tratara de algo formal, ya que lo verdaderamente importante era controlar al Ejército. A estos se suma el pontificado máximo como máxima autoridad religiosa y todo ello rodeado del aura de la *auctoritas*. Pues bien, queda claro que ninguna mujer de la casa de los Césares llegó a ejercer ni *de iure* ni *de facto* ninguno de estos poderes políticos institucionales. Algo que, en ocasiones, en el abuso de cierta historiografía de tonos más feministas, se pone en cuestión.

La concesión de la *sacrosanctitas tribunicia* no supuso en ningún caso el desempeño del tribunado de la plebe ni sus atribuciones políticas. Se trató más bien de una forma honorífica de protección contra posibles ataques verbales hacia la persona, y hay que entenderlo exclusivamente en el contexto político del ocaso del Segundo Triunvirato. El tópico que atribuye a Livia todo tipo de maquinaciones en torno al uso del veneno para liquidar a los sucesivos candidatos a relevar a Augusto parece que no es sino una parcialidad de los autores antiguos –sobre todo de Tácito– convertida en paradigma y asumido sin mayor crítica. Por su parte, tanto la adopción de Livia en la familia Julia

77. *Iulia Pia Felix Augusta Mater Augusti Nostri et Castrorum et Senatus et Patriae* (RE 10.1: 936-939). Los títulos de *Pia Felix*, otorgados por *Caracalla* a Domna, guardan relación con las virtudes de la *pietas* – en referencia a la devoción– y la *felicitas* –a la buena fortuna en general– respectivamente. Algo común entre los emperadores pero que supuso una novedad para el caso de las mujeres.

78. Cf. SHA *Sev.* 10.6; Hdn 3.10.5; BIRLEY, *Marcus Aurelius*, 182, 184, 254; LEVICK, *Julia Domna*, 40, 42, 56; LO CASCIÒ: «The emperor and his administration. The age of the Severans», en Bowman, A.K.; Garnsey, P.; Cameron, A. (eds.): *The Cambridge Ancient History 12*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 137-138; CIL VI, 154; VIII, 26498.

79. LEVICK, *Julia Domna*, 94; CIL VI, 40646 = AE 1983, 28; CIL III, 419.

como su tardía divinización no dejan de mostrar los intentos por utilizar su figura a modo de consolidación dinástica del nuevo régimen.

La fundación de *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* debemos comprenderla siempre desde la idea de que, aun apoyándose en una proposición de su esposa Agripina ya en mayor o menor medida, se trató ulteriormente de una medida que seguía una política ya previamente marcada por el *princeps* Claudio, de quien emanaría la orden de manera inequívoca, pues no había otra persona con capacidad jurídica para ello. Mediante los *Commentarii Agrippinae*, que marcan un precedente extraordinario en la prosa latina, Agripina buscaría unos fines asimismo políticos para arrogarse de manera indirecta una legitimidad dinástico-jurídica de la que como mujer carecía.

Con la dinastía Antonina, apareció un nuevo modelo de consorte imperial con un carácter menos independiente que las Julio-Claudias, si bien en un periodo más llano y con un régimen consolidado que permitió el renacimiento de una nueva edad de oro. El prestigio de los reinados de sus esposos y su cumplimiento con las *virtutes* que en ellas se esperaba provocaron que generaran el perfecto ideal de familia romana, el cual se irradió a la sociedad a través de la iconografía imperial.

Finalmente, en cuanto a la dinastía Severa, conviene aclarar que sus damas imperiales en absoluto actuaron de manera autónoma con respecto a las decisiones políticas adoptadas. Hemos de observarlas más bien desde el punto de vista de la problemática sucesoria, comenzando por la cuestión entre el prefecto Plautiano y Domna y que concluiría tras la actuación de *Caracalla*, seguramente influido por su madre. El conocimiento de la existencia de un *κύκλος* de eruditos alrededor de Domna nos indica el grado de inteligencia que ostentaba la consorte y confirma la evolución de la autonomía femenina en lo concerniente a sus aficiones personales, aun superando los prejuicios imperantes respecto a su dedicación a estudios retóricos. Pero queda desechado todo posible posicionamiento político del grupo. Por su parte, el llamado *senaculum mulierum* no debe confundirnos. El tamiz metodológico de la crítica de fuentes cerca el concepto y lo limita a un lugar de reunión de la alta sociedad femenina sin ningún carácter vinculante en asuntos del Estado.

En perspectiva, la participación en algunos documentos oficiales de las consortes imperiales ha sido esgrimida por algunos como indicativo de su institucionalización en la *Domus* imperial. Nada más lejos de la realidad, simplemente se dedicaban a organizar los asuntos *intra cubiculum*, pues con el cambio de régimen las mujeres de los *principes* habían pasado a ampliar su rango de acción en una economía doméstica más compleja que la de una persona privada.

Así, el hecho de que las damas imperiales mantuvieran una constante comunicación con su esposo, hijo o nieto en posesión de la púrpura no debe sorprendernos. Podría, pues, considerarse natural que le consultara o simplemente contara los asuntos de su quehacer político. Que se vieran influenciados por sus propuestas es algo que quedaría en palacio –o en el

Praetorium, dada la asiduidad de su presencia en los *castra*– pero que, en el caso de que se produjera, tampoco podríamos hablar de ellas como figura política.

Las fuentes confirman claramente el papel de legitimadoras dinásticas de las consortes imperiales, aunque resulta evidente que no desempeñaron poderes institucionales, sino que su forma de protagonismo a nivel estatal se encuadra en su rol de género –a través del título de *Augusta* y la continua mención como *Mater*– como productoras del deseado heredero que facilitara la continuidad y la estabilidad dinástica. Esto es, que se evitaran las proclamaciones locales y subsiguientes perturbaciones en provincias con disponibilidad de tropas y personajes influyentes. Por esta razón, a la hora de calificar sus actividades administrativas hemos de ser cautos y evitar a toda costa hablar de «administering the Empire (...) coregent and queen mother»⁸⁰ y no caer, como han hecho algunos,⁸¹ en la idea de que una mujer podría presidir el *consilium principis* e incluso promulgar edictos como la *Constitutio Antoniniana*.

Para terminar, y siguiendo esta misma línea, la significación y simbolismo de la titulatura y onomástica de las mujeres de la *Domus divina* no se correspondía con aquel que conllevaba el de los *principes*. Y es que recordemos, sin ir más lejos, que las palabras para referirse al emperador que utilizaban los romanos eran las de *imperator* –como general en jefe de todo el ejército– así como *princeps* –en el ámbito civil, *primus inter pares*, primer ciudadano–, y *Caesar*. Hemos de percatarnos, en definitiva, que la lengua latina no cuenta con términos femeninos para referirse a una supuesta «emperatriz» que pudiera ejercer de copartícipe en el poder más allá del de *Augusta* que, como hemos visto, sus connotaciones se alejan de dicho significado –destacan más bien sus vínculos religiosos y su relación con el verbo *augeo* y con *auctoritas*–. Debemos ignorar, por tanto, toda acepción que suponga su adherencia a funciones ejercidas por los hombres, esto es, militares y políticas. Y es que el título de *Augustus* funciona como un *cognomen* que pone de manifiesto la continuidad dinástica del Principado. Todos los emperadores, a partir de Vespasiano, lo llevan, con lo que va de la mano con el reconocimiento, por parte del senado, del nuevo *princeps*. Debemos, por añadidura, hacer mención de la constante aparición de la palabra *Mater*. Su significado se encuentra muy cercano al de *Augusta*. Tiene connotaciones sacrales con esa aura divina que muchas veces lleva consigo la maternidad. Los emperadores procuraron asociar a algunas mujeres de la familia imperial dicha característica y así ponerlas en relación con la figura institucional del Estado. Eran descritas como madres, en el sentido de protectoras, del Imperio. Un sentido simbólico que se convierte en literal cuando eran descritas en las inscripciones como madres del sucesor o del propio emperador. Se trata de legitimadores conceptuales ante el pueblo.

80. LEVICK, *Julia Domna*, 96.

81. GODFREY TURTON: *The Syrian Princesses: the women who ruled Rome A. D. 193-235*, Cassell, Londres, 1974, 110, cf. 2, 111, 167-169.

En suma, fueron la legitimación dinástica y la participación en el culto imperial lo que sustanció el rol femenino de las consortes imperiales.

En la historiografía antigua observamos la dualidad, por un lado, del ensalzamiento de los roles femeninos asociados a emperadores considerados como virtuosos –los «emperadores buenos»–, en tiempos áureos y de armonía, frente, por otro lado, al vilipendio que llevan a cabo contra toda intromisión de aquellos en la esfera de actuación masculina, y suelen relacionarlos a emperadores débiles –«malos»– y a épocas de mayor desconcierto del régimen político. Con todo, hemos de entender las deformaciones de los comportamientos de algunas mujeres de la *Domus imperatoria* en las construcciones históricas desarrolladas por historiadores clásicos, como parte de un género literario histórico que en la Antigüedad se dirigía más al gusto de los lectores de la época que a la búsqueda de la veracidad histórica. ●

THE VENERATION OF IMPERIAL IMAGES BETWEEN THE CONSTANTINIAN AND THEODOSIAN DINASTIES

ALEJANDRO CADENAS GONZÁLEZ

Universität Potsdam

Recibido: 02/03/2016 / Evaluado: 14/04/2016 / Aprobado: 14/04/2016

RESUMEN: En el texto procuramos hacer un análisis del modelo de emperador que proponen los oradores paganos Libanio y Temistio a finales del siglo IV d. C. Este modelo acorde con las tradiciones romanas está basado en las virtudes del emperador, principalmente la filantropía, incluso aceptando un emperador cristiano. Sin embargo, observamos cómo ese modelo imperial choca con el modelo propuesto por el cristianismo principalmente en el ejercicio del culto imperial y la veneración de las imágenes. Así, la visión anicónica del cristianismo va desplazando paulatinamente el ritual tradicional romano que considera como idolatría muchos elementos relacionados con la importancia espiritual de las imágenes.

Palabras clave: culto imperial, veneración, sincretismo religioso, imagen imperial, Libanio, Temistio.

ABSTRACT: In this text we try to carry out an analysis of the emperor model proposed by the pagane orators Libanius and Themistius at the end of the fourth Century AD. They propose an ideal emperor in accordance with traditions, based on the virtues of the emperor, especially on philanthropy, even accepting the Christianity of the ruler. However, this emperor model is against the Christian thought, mainly in the veneration of the emperor, the imperial cult and the worship of images. The point of view of Christianity based on aniconism will gradually displace the traditional Roman ritual and it will consider many elements related to the importance of images as idolatry.

Keywords: imperial cult; veneration; religion syncretism; imperial image; Libanius; Themistius.

This contribution is part of a series of works and papers aimed at the development of a doctoral thesis at the University of Potsdam in Germany. With this broad title we refer to the subject matter of the thesis itself, but here we will focus on some particular aspects of this vast universe. Perhaps this paper should have the more specific name: The alteration of the concept of the veneration of images and the hope of a mixed imperial model (halfway between the traditional imperial model and the model of the Christian emperor) during the fourth century through the works of the Greek orators Themistius and Libanius.

The doctoral thesis that this research is part of and whose final objective is to study the image of the Christian emperors, is confronted with several difficulties added to the historical research. The issue is the understanding of what we mean by imperial images, because we are confronted with a linguistic trap. For instance in English, unlike other languages such as Spanish or French, there is no distinction between the concepts of image and picture, but when we talk about the study of the images in Spanish or French, the spectrum of possibilities becomes almost infinite.¹ Therefore we could make a research focused on the aesthetic aspects of the Imperial image, based on the description and interpretation of imperial sculptural models and the numismatics. However, our work aims to go beyond the material meaning of image, into other fields of study such as hermeneutics and philology. We could speak about images in a dual sense. On the one hand, images are a representation of something absent, as «being without being». Furthermore, the images are expressions that differ from the elements that they claim to represent. Therefore, the physical images of the emperor such as the sculptures, are representations of the absent ruler and independent unique pieces of art.² On the other hand, those who look at the emperor or worship him generate a new image of the emperor, different from the image which is offered by the official sources. This new image should also be part of our work,

1. This contribution belongs to the communication made in the «XIV COLOQUIO POTESTAS 2015. DISCURSOS DEL PODER» whose language was Spanish. This reflection about the perspective of the concept «image» depending on the language has to be understood in its original context (este texto pertenece a la comunicación realizada en el XIV COLOQUIO POTESTAS 2015. DISCURSOS DEL PODER y cuyo idioma fue el español. Esta reflexión acerca de la perspectiva del concepto imagen dependiendo del idioma en que se traduce ha de ser entendida en su contexto original, es decir, el español).

2. About the dual concept of images: cf. MICHEL MELOT: *Breve historia de la imagen*, Siruela, Madrid, 2010.

because in order to generate a complete and holistic discourse about the image of the emperor in the first third of the fourth century we must also feed off this information, comparing on the one hand the elements that are represented in the official pictures (whether physical or literary) and on the other hand the transcendental content and the reception that are made of them.

It is in this dialectic - representation and expression - connected with the images, where the concepts of worship, contemplation or destruction of images are linked to the transcendent, religious or political element of this term.³ In this contribution we cannot make a broad philological and conceptual analysis of the meaning of these terms; however, we will speak about the necessary transformation of the meaning of images according to the imposition of Christianity as the official religion of the Empire.⁴ The veneration of images of the gods is, according to Eusebius, a reprehensible and punishable act of idolatry.⁵ From the moment Constantine declares freedom of Christian worship to the date of prohibition of worship or pagan worship by Theodosius not only changes the law concerning religious matters but also the proper sense of imperial power (which involves a change in the representation of power creating a new model of political theology) and the perception that the subjects have of that power.⁶ Based on this ideological framework we will analyze a selection of literary works that can shed light on the issue of the construction of the imperial image, its worship and its reception. In this first point we will focus on analyzing the concepts of the imperial image and the veneration of images of two orators from the late fourth century who belonged to the pagan intellectuality: Themistius and Libanius, the latter a living witness of the most part of the fourth century due to its extraordinary longevity.

In the nineteenth speech of Themistius, *Por la humanidad del emperador Teodosio*, probably written at the end of the year 384, we find several interesting elements. The speech, which aims to praise the virtues of the Emperor Theodosius, begins with a myth⁷ in which the Pythia, according to the words of Apollo, considered the Spartan Lycurgus more divine than human. God says

3. About the first images of imperial cult, see the essential work of RICHARD BRILLIANT: *Gesture and Rank in Roman Art. The use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Copenhagen & New Haven, 1963, 63.

4. The bibliography about the history of images is abundant. Cf. JEAN-PIERRE VERNANT: «Naissance d'images», *Religions, histories, raisons*, Paris, 1979; DANIELE MENOZZI: *Les images. L'église et les arts visuels*, Cerf, 1991; MICHEL PASTOUREAU: *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Seuil, 2004.

5. Eusebius of Caesarea mentions a lot of times the need to end idolatry. Only in his work *Vita Constantini* he refers to this problem in Chapters 16, 27 and 40 of Book I, 5, 15 y 47 of Book II, and 26, 27 and 48 of Book III.

6. To understand the impact of religious change in Constantine, see: JONATHAN BARDILL: *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, Cambridge University Press, New York, 2012; SANTIAGO CASTELLANOS: *Constantino. Crear un emperador*, Sílex Ediciones, Madrid, 2010.

7. It is very common that the classical model of myths follows the pagan procedures and formalities in panegyric speeches in the Christian imperial court. Therefore, there is a similarity with the work of the poet Claudian in the court of Honorius when he follows the same structure in its imperial panegyrics. Cf. SANTIAGO MONTERO HERRERO: *El pensamiento historiográfico de Claudio Claudiano*, Universidad Complutense de Madrid, 1983, 4-11.

that neither the Lydian Croesus nor the emperor Nero, as examples of rulers, deserve anything other than contempt. As it is neither victories, riches, nor symbols that adorn the emperor which make him deserve such treatment, yet:

la mansedumbre, la justicia, la piedad y la virtud que es directora de éstas: la humanidad, la única con la que un rey puede llegar a asemejarse a Dios.⁸

Ἡ **πρῶτης** καὶ ἡ **δικαιοσύνη** καὶ ἡ **εὐσέβεια** καὶ ἡ τούτων ἕξαρχος φιλανθρωπία, καθ' ἣν μόνον δύναται βασιλεὺς θεῶ **ὁμοιοῦσθαι**.

According to the words of Themistius the problem of the divinity of the ruler is determined by his actions, and the philanthropy is the quality that makes him stand out among others. As Joaquín Ritoré Ponce says in the notes of his translation of the political speeches of Themistius, the orator believes in the divine origin of the royalty, but it is the institution that holds such legitimacy, not the person. Therefore the person must resemble God (*eikōn theoû*), according to the neo-Platonic concept of «assimilation of divinity» (*tò Diî homioithênai*). Piety, meekness and justice are the three key elements for Themistius to exercise power (*eusébeia, prāiôtés, dikaiosýnē*)⁹. Obviously Themistius in his eulogizing speech says that Theodosius deserves such a distinction, and therefore admiration and veneration:

¿No vas a revelar, con más seguridad que sobre la arena que hay en la tierra, que a este príncipe le conviene el apelativo de «dios»? Ya tuvimos ocasión de admirarlo cuando vimos retomar el oro desde el erario público a los que habían sufrido extorsiones...¹⁰

ἄρα διστάσεις καὶ ἐπι-σκέψη πότερον θεὸς ἢ ἄνθρωπος εἰσελήλυθεν ἡμῖν εἰς τὸν νεών, καὶ οὐκ ἀποφανῆ θαρραλέωτερον ἢ περὶ τῆς ψάμμου ὀπόση ἐστὶν ἐν τῇ γῆ, τούτῳ τῷ βασιλεῖ προσήκειν τῆς ἄνωθεν **προσηγορίας**; πάλαι μὲν γὰρ τοῦτο αὐτοῦ **ἀγαστὸν** ἦν ὅτι χρυσὸν ἐωρῶμεν πολλάκις ἐκ τῶν δημοσίων ταμειῶν ἐπανιόντα πρὸς τοὺς οὐ δικαίως εἰσπεπραγμένους.

On the other hand, it is also interesting to see how in the imperial ideal which proposes Themistius the legitimacy of the power comes from God. Then, the Emperor is the representative of God on earth. For example,

pues nada de esto está a la altura del cielo ni de la imagen que tiende hacia él, sino porque sólo Dios y el príncipe tienen la facultad de otorgar la vida.¹¹

ταῦτα γὰρ πάντα χθαμαλῶτερα τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς πρὸς ἐκεῖνον **εἰκόνας** – ἀλλ' ὅτι μόνῳ θεῶ καὶ βασιλεῖ ἐν ἐξουσίᾳ ἐστὶ ζωὴν ἐπιδοῦναι.

8. THEMISTIUS, *Oration XIX. 227a.1*, 527. Translation by Joaquín Ritoré Ponce, Editorial Gredos, Madrid, 2000.

9. JOAQUÍN RITORÉ PONCE: *Themistio, discursos políticos*, Editorial Gredos, Madrid, 2000, 40-51.

10. THEMISTIUS, *disc. XIX. 227d*, 527.

11. THEMISTIUS, *disc. XIX. 229.b.5*, 530.

In the work of Themistius there is a criterion of universality in the government of the emperor based in Constantinople, which is similar to the Christian view of universality, but ideologically justified in ethics.¹²

Esta es la sabiduría que tu padre demuestra; a ti te corresponde añadirle la ciencia. Si te volvieras hacia Platón y hacia Aristóteles, ellos te conducirían a ti, que aún caminas sobre la tierra, hasta el santuario del reino celestial, te explicarían el orden que allí impera y te iniciarían en los misterios de aquel mundo. Aquellos reinos lo guardan la mansedumbre, la benevolencia y la humanidad, en ellos no penetra la maldad, a ellos no se acerca la delación, y de ellos se mantiene alejada la calumnia.¹³

Ταύτην δὲ ὁ μὲν πατήρ ὁ σὸς ἐπιδείκνυται, σοὶ δὲ ἔνεστι προσλαβεῖν καὶ τὴν ἐπιστήμην. καὶ εἴ γε σεαυτὸν ἐπιτρέψειας Πλάτωνι καὶ Ἀριστοτέλει, οἱ δὲ ἔτι σε βαδίζοντα ἐπὶ τῆς γῆς ἀνάξουσιν εἰς τὰ ἀνάκτορα τῆς τοῦ οὐρανοῦ βασιλείας καὶ τὴν ἐκεῖ τάξιν περιηγήσονται καὶ πρὸς τὸν κόσμον ἐκεῖνον μυσταγωγήσουσι. ἐκεῖνα τὰ βασίλεια δορυφοροῦσι πραότης καὶ εὐμένεια καὶ φιλανθρωπία, ἐκεῖνοις οὐ πρόσεισι κακοήθεια, ἐκεῖνοις οὐ πλησιάζει συκοφαντία, διαβολὴ δὲ καὶ πόρρωθεν ἀπελήλαται.

According to Themistius, the Emperor must aspire to excellence in virtue, he must shape a model for the rest of his subjects and he should show clemency and respect instead of fear.¹⁴ Therefore, the veneration/worship of the imperial cult is a crucial factor in the ideological model of the Empire proposed by Themistius. In fact, one of the essential elements in the work of the Greek orator was the religious tolerance as a requirement of a good government. In this time of deep religious syncretism, Themistius proposes a solution for the religious conflict by an ecumenical conception of the Empire. According to Themistius, tolerance towards different religious cults and integration of the barbarian groups in the Empire are a desirable and reasonable condition for resolving the conflict.¹⁵ In the last third of the fourth century we can see how one of the most influential pagan orators tries to solve the religious conflict by ethical reflection. Themistius is a good example of how the tradition of Hellenistic speech is mixed with the Neoplatonic and Christian philosophical component in his conception of the world. However, the entire Christian component in its ontological dimension has not yet permeated into the political thoughts of many pagan authors such as Themistius or Libanius. So these pagan authors, aware of the progress of Christianity, react differently to the threat of the new religion, and they reflect alternatives to the Christian political theology in their speeches. As we have seen in the case of Themistius and we will see in Libanius,

12. GILBERT DAGRON: «L'empire romain d'Orient au IV^e siècle et les traditions politiques de l'hellenisme. Le témoignage de Thémistios», *Travaux et Mémoires* 3, (1967), 89.

13. THEMISTIUS, *disc. ix. 127a*.

14. About the monarch's model of Themistius: STEPHEN A. STERZT: «Themistius, a Hellenic Philosopher-Statesman in the Christian Roman Empire», *The Classical Journal* 71, (1976), 349-58.

15. RITORÉ PONCE, *Themistio*, 40-51.

during these early centuries these authors do not share the visceral refusal of Christianity of the veneration/worship of images (rejection reflected in the work of Eusebius and Augustine, as we will see below), because its cultural heritage doesn't come from Christian radical dogmatism but from a different context, regarding the veneration/worship of images.

The relationship between Greek philosophers and sophists with the government of the Empire had traditionally been beneficial for both. On the one hand, it was an advantage to the emperors that Greek orators made propaganda of their virtues (Libanius and Themistius insist on the philanthropy of the Emperor Theodosius, for example), on the other hand the relationship of the emperor with the sphere of the *paideia* was important for their social prestige.¹⁶ As proof of this prestige we have the text of the Greek sophist Eunapius of Sardis, who mentioned in his *Lives of the Philosophers and Sophists* that Libanius preferred the title of Sophist to another of even higher prestige.¹⁷ Sometimes the Sophists used their speeches and local influence to solve personal quarrels¹⁸ or even to criticize some actions of the government.¹⁹

Actually, this kind of conflict between philosophers and local politicians did not intend to question the emperor. To Libanius, the emperor and the imperial cult were factors to be taken into account according to the traditional model. However, we find in Libanius two types of speeches dedicated to the Emperor. The first group deals with local matters, in which he denounces social injustices (for example, the oration XXVIII, *F. against Icarius*, oration II, the L oration *For the Peasantry, about forced Labour*, the oration XXXIII, *F. against Tisamenus*, the oration XLV, *F. De vincitis*, LI, *On the governors' levees*, XLVII, *F. De Patrociniis*, the oration XLIX and *F. Pro Curiis* XLVI, *F. Against Florentius*). The second group in which the subject transcends the political context and the

16. For a better understanding of the relationship between Theodosius and the *paideia*, see: HANS-ULRICH WIEMER: *Libanios und Julian. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Politik im vierten Jahrhundert n. Chr.*, Beck, München, 1995.

17. EUNAPIUS, *Lives of the Philosophers and Sophists* (1921) pp. 343-565. English translation by Wilmer Cave Wright. The problem of the honorary title that Libanius refused has been much discussed. From the point of view of OTTO SEECK: *Geschichte des Untergangs der Antiken Welt*, 2^oEd, Berlin, 1967, 527 where he places the obtaining of the title in 388, to the version of PAUL PETIT: «Sur la date du Pro Templis de Libanius», *Byzantium*, 1951, 285-294, where he affirms that the honorary prefecture was given by Theodosius to Libanius in 383. JEAN MARTIN: *Libanios. Discours II – X*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, suggests that Libanius never received this kind of specific honorary title.

18. We could see some cases of the use of that influence even in Libanius. For example, in his speech 41-42, he criticizes the Comes from Orient Proclus (383-384), confronting the political power from the point of view of the defense of local traditions.

19. As we say, it is not the only case of opposition against the politic power supported by local prestige. We could find a similar case in the neo platonian philosopher and bishop of Cyrene Synesius, who criticized to the Superior of Libya Andronicus in 412 for blasphemy, accusing him of abuses and vices. Synesius even excommunicated him, arguing that his contacts in Constantinople forced the Praetorian of the East, Antemio, to deal with the governor for the benefit of Synesius: SINESIO DE CIRENE, *Cartas 41-42*, Introducción, Traducción y Notas de Antonio García Romero, Editorial Gredos, Madrid, 1995.

conflict that Libanius rises to Theodosius is related to the religious sphere.²⁰ We will focus on the analysis of this second group of speeches.

In the oration 30, *Pro Templis*, the orator warns the emperor about the terrible situation of the rural pagan temples, which are being destroyed and outraged by Christian monks. Libanius's arguments are based on logic and law, and they are not focused on the religious conflict, because Libanius accepts the Christianity of the emperor. Libanius, this time, tries to demonstrate that these rural temples or shrines are defended by the law (according to the Codex Theodosianus 16. 10. 02 of the year 341, using the temples and performing sacrifices is prohibited, but nevertheless their unjustified destruction is not allowed), and he argues that if these temples are still attacked, the landowners would be authorized to defend the lands themselves. Libanius also insists in the economic benefits that these shrines offer to the rural regions where they are located.²¹ Therefore, Libanius attempts to argue taking side with the law and the economic impact. In the same way, in his speech XIX, he argues against the possible reprisals from the Emperor Theodosius for the revolt which destroyed the statues of the emperor and caused an important social disorder as a result of a tax increase. We can also obtain a lot of interesting information in this speech. On the one hand, Libanius shows absolute conviction in the defense of the imperial cult, and we can understand how Libanius was in opposition to such sacrilege against Theodosius. However, he begs the emperor to not take massive reprisals against the entire city, because not all citizens undertook the campaign of outrage against his images. Therefore, he begs the emperor to punish only the culprits, who must obviously be punished with death:

*It cannot be denied that the treatment of your statues was shocking.*²²

Καὶ ὡς μὲν οὐ δεινὰ τὰ περὶ τὰς ὑμετέρας εἰκόνας, τίς ἂν ἀντείποι;

*We used to gaze with reverence upon your statues; not so those blackguards then.*²³

ἄς γὰρ μετ' αἰδοῦς ἐφορῶμεν ὑμετέρας εἰκόνας, ταύτας οὐχ οὕτως εἶδον οἱ τολμηρότατοι.

*Things reached the stage of meddling with the statues, there were some offenders, but the spectators far outnumbered the performers of this outrage.*²⁴

τοῦ πράγματος δ' ἐπὶ τὰς εἰκόνας προελθόντος οἱ μὲν ἠδίκουν, οἱ δὲ ἐθεώρουν ὄντες πολλῶ πλείους τῶν τὰ δεινὰ ταῦτα ποιούντων.

20. ANTONO LÓPEZ EIRE: «Reflexiones sobre los discursos de Libanio al emperador Teodosio», *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 1, (1991), 26-66.

21. ELENA MUÑIZ GRIJALVO: «El declive del templo pagano y la agonía de la tradición», *ARYS*, 2, 1999, 239-252.

22. LIBANIUS: *Oration XIX*, 8. *Libanius Selected Works II*, with an English translation, introduction and notes by A. F. Norman, Harvard University Press, Massachusetts, 1977, 273. For the next notes on Libanius, we will use the same edition and translation.

23. LIBANIUS, *Oration XIX*, 29.5, 287.

24. LIBANIUS, *Oration XIX*, 31.5, 289.

According to Libanius, the Emperor must be merciful and show humanity to resemble the gods (here we see the same phenomenon discussed above in the case of Themistius, in which the actions of the Emperor determine his level of excellence and his objective should be to resemble the gods) and he should also behave to his subjects as a benevolent father does to his children. Libanius suggests that Theodosius has such virtues, what is evidenced in the episode of Constantinople (Speech xx. 14), where the emperor showed himself conciliatory with the inhabitants of the city although they killed a Goth soldier of the Roman army. Similarly, Libanius appeals for clemency of the emperor against the received, justifying the terrible event by a unique possibility, which was the influence of an evil god that must cloud the minds of those who began the revolt, because otherwise such a fact would never have happened.²⁵

As we can see, his attitude towards the emperor is mostly respectful, maintaining similarity with the standards established by the imperial propaganda. However, this situation changes when Libanius compares Theodosius with his predecessors Constantius and Constantine. Regarding them, Libanius changes the tone of his speech and he distances himself from the official propaganda, appearing cynical and critical.²⁶ However, Libanius's criticisms of Constantine aims to show the Emperor Theodosius a governance model according to the civic governance perspective of Libanius, but his intention was not exactly to generate a critical discourse about Constantine. Like Themistius, Libanius proposes a kind of imperial model based on humanity or philanthropy, in the exercise of clemency and the example of virtue. Using the example of Constantine, Libanius shows the emperors Theodosius and Constantius II how the imperial model of fiscal policy should be, accusing Constantine of *avaritia* and showing a viable model of *utilitas publica*.²⁷ Libanius also criticizes the emperor's model of municipal administration (Speech XLVIII) and the beginning of a progressive decline of the eastern provinces as a result of his policies in the East (he may refer to the statement of Constantinople as capital). He also criticizes Constantine for his military policy against the Persians (Speech XLVIII).²⁸ In summary, we can say that the criticism towards Constantine is based on Libanius's traditionalist conception of Rome, and that he accuses him of not acting in accordance with the most important civic virtue, philanthropy. The only area where Libanius does not criticize Constantine is when referring to his *clementia*, because in the nineteenth speech to the people of Rome he alludes to Constantine as owner of *clementia* and *humanitas* by an exemplum, a literary propaganda creation.²⁹ Therefore, we can see how Libanius portrays Constantine as a bad legislator

25. LIBANIUS, *Oration XIX*, 25-30.

26. HANS – ULRICH WIEMER: «Libanius on Constantine», *Classical Quarterly*, 44 2, (1994), 511-524.

27. LIBANIUS, *Oration LIX*.

28. LIBANIUS, *Oration XLVIII*.

29. LIBANIUS, *Oration XIX*, 19. ESTEBAN MORENO RESANO: «La semblanza de Constantino en la obra de Libanio», *Gerión* 24, (2006), 341-356.

and generally as a bad ruler, with the exception of the episode where he shows mercy, that is precisely what Libanius asks Theodosius for in his 19th speech.

However, we can extract more information about the conception of Libanius regarding the idea of worship or veneration of images, versus the pejorative vision of the new Christian thought in the criticisms that Libanius makes against Constantine in religious matters. Indeed, Libanius refers to the issue of the conversion of Constantine,³⁰ yet he does not emphasize his criticism at this point. Thus, he criticizes his refusal and contempt of the traditional religion and magical practices. It seems that Libanius's criticisms appertain more to the idea of *impietas* than to the idea of *theomakhia* (Θεομαχία). This means that Libanius reproaches the emperor for the apostasy of traditional religion because Constantine based this apostasy on the contempt of the old religion.³¹ Although Libanius emphasizes that Constantine did not transform the whole tradition, he did, however, allow the looting of the temples. According to Libanius, it was an act of greed more than an act of impiety (it is possible that by this quotation Libanius wants to show Theodosius the idea that the temples have been plundered since time of Constantine and that they have no more materials to offer).³²

Above all, it should be stressed that the attitude of Libanius is opposed to the prohibition of the magical practices that he considers beneficial.³³ Magic was not regarded a *religio deorum* and its use was not seen as an act of faith, that is, of *pietas* or veneration. However, it was a very common ritual and as widespread as the *cultus*. In the 19th speech, Libanius only attempts to maintain the tradition as the civic logical heir in favour of the classical tradition, not to criticize Christianity. Libanius, just like Themistius, perceived a strange reality for both of them. Libanius's criticism on the ban on *haruspicina* (that it was not a harmful practice to the emperor) means that the Greek orator feared that this negative view which was proposed by Christianity concerning magic or agnostic practices, spread to other theurgical practices. In fact, in 357³⁴ Constantius II includes both *haruspicina* and *mathematicorum scientia* as theurgical practices. Although they were two different practices, it is a clear example of how the Christian perspectives on the transcendental practices are increasingly covering a wider territory.

Libanius and Themistius proposed an ideal emperor model in accordance with the traditions, even accepting the Christianity of the ruler. They insist

30. LIBANIUS, *Oration xxx*, 6.

31. About the conflict between Paganism and Christianity in Libanius, see: J. MISSON: *Recherches sur le paganisme de Libanios*, Bruxelles, 1914; ANDRE MARIE JEAN FESTUGIÈRE: *Antioche païenne et chrétienne. Libanios, Chrysostome et les moines de Syrie*, Paris, 1959; DAVID G. HUNTER: «Libanius and John Chrysostom: New Thoughts on an old Problem», *Studia Patristica*, 22 (1989), 129-135; IOANNIS G. FATOUROS: «Julian und Christus: Gegenapologetik bei Libanios?», *Historia* 45, (1996), 114-122.

32. HANS ULRICH WIEMER, *Libanius on Constantine*, 521.

33. LIBANIUS, *Oration XIX*, 20.

34. C.Th. IX, 16, 14.

on showing that tolerance must be a fundamental element of the religious policy of the regent. Furthermore, they create a model of power based on the virtues of the emperor, especially on philanthropy and mercy. In spite of attempts to reconcile the new religion with pagan tradition through such imperial models, neither Themistius nor Libanius assimilate that at the core of Christian thought, there are certain practices that cannot be reconciled with tradition in any way. The Christian view of representation and worship are therefore an essential part of that intolerance. We can say that Christianity increasingly expands the frame of what is considered idolatry and therefore punishable to a broader spectrum of traditional practices. Naturally including the veneration of images, as we said at the beginning of this contribution, which is a transcendental connotation that Christianity interpreted as negative. Therefore, the texts of Themistius, and fundamentally Libanius, are reactions to this new Christian worldview.

The origin of this aggressive and expansive Christian position against the universe of images is based on the strong aniconism. This is one of the identity structures of the new monotheistic religions. Christianity establishes a relationship between power and salvation through invisibility, not through magic and ritual reproduction of divinities in their iconic representations. Christianity is also built as an opposition to the false religion in an iconoclastic antagonism with paganism; therefore, divine sovereignty is settled directly in men without the need of iconic mediation. God is present in the world without the need for images of worship, which are considered idols. Therefore, Christianity prefers the autonomy of men to the pagan need for rituals or idolatrous representations.³⁵

Chapter XXVI: It is certainly a remarkable thing how this Egyptian, when expressing his grief that a time was coming when those things would be taken away from Egypt, which he confesses to have been invented by men erring, incredulous, and averse to the service of divine religion, says, among other things, Then shall that land, the most holy place of shrines and temples, be full of sepulchres and dead men, as if, in truth, if these things were not taken away, men would not die! As if dead bodies could be buried elsewhere than in the ground! As if, as time advanced, the number of sepulchres must not necessarily increase in proportion to the increase of the number of the dead! But they who are of a perverse mind, and opposed to us, suppose that what he grieves for is that the memorials of our martyrs were to succeed to their temples and shrines, in order, forsooth, that they may have grounds for thinking that gods were worshipped by the pagans in temples, but that dead men are worshipped by us in sepulchres. For with such blindness do impious men, as it were, stumble over mountains, and will not see the things which strike their own eyes, that they do not attend to the fact that in all the literature of the pagans there are not found

35. JAN ASSMANN: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München/Wien 1998 (traduzione italiana di E. Bacchetta: *Mosé l'Egizio. Decifrazione di una traccia di memoria*, Milano, 2000), 17-23; *Monotheismus und die Sprache der Gewalt*, Vortrag im Minoritensaal, Graz, 2007.

any, or scarcely any gods, who have not been men, to whom, when dead, divine honors have been paid...³⁶

For example, in these texts of St. Augustine we can see the Christian aversion to idol worship, thanks to a comparison made by a pagan Egyptian character about the way of burying the dead. For the Egyptians, Christians have simply replaced the tradition of the cult of the dead in the temples, with the worship of the dead in graves or underground. Augustine explains that this is precisely the root of conflict, because this is a corrupt vision, proper to the evil gods. Christians do not worship the burial areas and they do not consider dead people worthy of receiving worship, because all that remains of them are simply the corrupted bodies, whilst they really are in heaven. Therefore, the Egyptians worship dead gods. Similarly, Augustine says that Egyptian ancestors were «mistaken and incredulous», and that they attributed special characters and virtues removed from nature and magical elements to their dead ancestors to revere them as gods.

Chapter VIII, 21. Whether the Gods use the Demons as Messengers and Interpreters, and Whether They are Deceived by Them Willingly, or Without Their Own Knowledge:

What else do these men think concerning the gods who, they say, are all in the highest degree good, but that they are concerned about human affairs, lest they should seem unworthy of worship, while, on the other hand, from the distance between the elements, they are ignorant of terrestrial things? It is on this account that they have supposed the demons to be necessary as agents, through whom the gods may inform themselves with respect to human affairs, and through whom, when necessary, they may succor men; and it is on account of this office that the demons themselves have been held as deserving of worship. If this be the case, then a demon is better known by these good gods through nearness of body, than a man is by goodness of mind.³⁷

In this passage, Augustine criticizes pagan gods because they have to turn to demons (he means the transcendental character of the statues, that is, the motive of worship) to know the reality of men, and he blames them for just wanting to receive worship if they would ever need the help of men. He says they don't know the matters of the goodness of the human soul. It is interesting to see how Augustine differentiates between false gods and demons, the latter being the magical performances of the first, wherefore the main argument of Augustine is, how real could be gods who need the mediation of demons to communicate with men.

36. AUGUSTINE OF HIPPO, *City of God VIII*, 26, Translated by MARCUS DODS: *From Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series, Vol. 2*. Edited by Philip Schaff, NY, Christian Literature Publishing Co, Buffalo, 1887. Revised and edited for New Advent by Kevin Knight. For next notes of Augustine, we will use the same edition and translation.

37. AUGUSTINE OF HIPPO, *City of God VIII*, 21.

Therefore, the aniconic Christian vision of Faith does not make a difference between God and his image, and political and worldly justice comes from God himself, not from his images as intermediaries. The only element of mediation for Christianity (and in general for the monotheistic religions) is the choice of a spokesman who speaks for God and who is chosen by God himself. So Augustine calls demons the cult images, because he sees in these images a magical and transcendental content, which clashes with the direct power of the Christian God.³⁸

But not only images, also the sacred places where idolatrous rites occur should disappear, as they are the support and context of the veneration of images. That is why Augustine calls the pagans and paganizing Christians «worshippers of columns».³⁹ The places of worship must be legitimized by Christianity, if not, they must be destroyed.

The paradox is established when these spaces themselves are legitimized by Christianity, and rituals are encoded according to Christian tradition. Also outstanding is the difference that early Christianity makes between idolatry and iconodule, which is the acceptance of images that do not represent God or its opposite, that is, the false gods. Therefore images of animals (such as the decorating ones in the temple of King Solomon), family or the Virgin Mary herself, are accepted by Christianity. We should not confuse the radical aniconism of apologists in the early centuries of Christianity with a Christian confrontation of art, as we can see in several examples of early Christian art.⁴⁰

This is the reason why the replies that Themistius and Libanius make to the emperor about religious tolerance (based on a model of Hellenistic *paideia*) do not make an impression on a deeply Christian emperor.⁴¹ In case of Libanius, even more remarkable is his desperate defense of places of worship like civic places, as we have seen, contrary to the Christian vision of images and sacred spaces. Obviously, the survival of pagan cults continued in certain parts of the Empire⁴² in the fourth century and possibly later on. Some authors even speak of a resurgence of paganism within certain social elites.⁴³ But how can the continuation of paganism influence in the perspective of the worship of images and objects? For A. Cameron, this continuation of paganism is only a consequence of the cultural base of the *paideia*, established in social elites with a more secular than religious content. For him, art works, such as the Esquiline Treasure, were works that the Roman senatorial elite ordered because of their

38. LUIGI CANETTI: «Costantino e l'immagine del Salvatore. Una prospettiva mnemostorica sull'aniconismo cristiano antico», *DOI 1 0.1515/ZAC* vol. 13, 2009, 233-262.

39. AUGUSTINE OF HIPPO, *Serm.* 198A.

40. PAUL CORBY FINNEY: «The invisible God», *The Earliest Christian on Art*, Nueva York/Oxford, 1994, 7-9.

41. For the context of Theodosius, see: GONZÁLO BRAVO: *Teodosio. Último emperador de Roma, primer emperador católico*, La esfera de los libros, Madrid, 2010.

42. ROSA SANZ SERRANO: «Aristocracias paganas en Hispania Tardía», *Gerión*, Vol. Extra 443-480, 2007.

43. ERNST KITZINGER: «Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development», *Mediterranean Art, 3rd - 7th century*, Cambridge, 1977, 4.

love for traditional forms, and they were not a pagan resistance to Christianity.⁴⁴ But in a recent article by Alessandra Bravi she argues very convincingly that we cannot be sure that these objects do not have a significance of pagan worship, which would mean that the aniconic proposal of Christian apologists like Eusebius would not have an absolute reception within Roman society. According to A. Bravi, the interpretation of A. Cameron is wrong because he homogenized the syncretic process between paganism and Christianity and the interpretation of symbols. According to Bravi, there were still examples where mythological iconography was present in the images, and therefore their expressive values were still valid, as in the inscriptions of the Thetford treasure, where Christian motifs are mixed with the devotion of God *Faunnius*. Something similar occurs in the burials of the cities where the choice of the motives for the graves should not be a matter of no importance, because they were very visible and would have a particular significance. We must also take into account the possibility that some Roman citizens continued to believe in a «divine presence» in *simulacra* and the sacredness of temples, even after the sacrifices were banned, whereas the simulacra were still present inside these spaces. Thus, the value of the symbolism of the images would be still real, not metaphorical.⁴⁵

We can note how there is indeed a transition between the time of Constantine, where the emperor himself used sculptures from public spaces of Roman cities to decorate the buildings of his new city, Constantinople⁴⁶ (as the sculptural decoration of the Baths of Zeuxippus), and the time of Theodosius, where it seems that the worship of images is increasingly censured, but not entirely eradicated, as the Christian apologists would like to. We see for example this fragment from the chronicle of the Byzantine writer Johannes Malalas, where he describes the decoration of the Baths of Zeuxippus made by Constantine:

Likewise he completed the public bath known as the Zeuxippon, and decorated it with columns and marbles of many colours and bronze statues.

ὁμοίως δὲ ἀνεπλήρωσε καὶ τὸ λεγόμενον Ζεῦξιππον δημόσιον λουτρόν, κοσμήσας κίονας καὶ μαρμάρους ποικίλους καὶ χαλκουργήμασιν· εὗρε γὰρ αὐτὸ ἀπλήρωτον, ἀρχθὲν μὲν πρόην ὑπὸ Σεβήρου βασιλέως τὸ αὐτὸ δημόσιον.⁴⁷

44. ALAN CAMERON: «The Date and the Owners of the Esquiline Treasure», *AJA*, 89, 1985, 135-145.

45. ALESSANDRA BRAVI: «The last pagans of Rome and the Viewers of Roman art», *The Strange Death of pagan Rome. Reflections on a Historiographical Controversy*, Ed by Rita Lizzi Testa, Brepols Publishers n. v, Turnhout, Belgium, 2013, 171-188.

46. Cf. ALAN CAMERON: *Porphyryus the Charioteer*, Oxford, 1973, 186-187.

47. JOHN MALALAS: *Book 13, 321, The Chronicle of John Malalas*, a Translation by Elizabeth Jeffreys, Michael Jeffreys and Roger Scott with Brian Croke, Jenny Ferber, Simon Franklin, Alan James, Douglas Kelly, Ann Moffatt, Ann Nixon, Australian Association for Byzantine Studies Byzantina Australiensia 4, Melbourne, 1986, 174.

Therefore we can extract from the actions carried out by Constantine that images and sculptures with pagan motifs in the mid-fourth century still had a fundamental symbolic significance related with cultural prestige, and that they aspired to raise the value of the spaces where they were relocated. At the same time, for Christian authors this was an abomination, a trick⁴⁸ of the ancient gods. As an example, we can observe in the text of «Life of Constantine» the negative point of view of the Christian author Eusebius about the situation of the new city and the relocation of bronze statues:

All these things the emperor diligently performed to the praise of the saving power of Christ, and thus made it his constant aim to glorify his Saviour God. On the other hand he used every means to rebuke the superstitious errors of the heathen. Hence the entrances of their temples in the several cities were left exposed to the weather, being stripped of their doors at his command; the tiling of others was removed, and their roofs destroyed. From others again the venerable statues of brass, of which the superstition of antiquity had boasted for a long series of years, were exposed to view in all the public places of the imperial city: so that here a Pythian, there a Sminthian Apollo, excited the contempt of the beholder: while the Delphic tripods were deposited in the hippodrome and the Muses of Helicon in the palace itself. In short, the city which bore his name was everywhere filled with brazen statues of the most exquisite workmanship, which had been dedicated in every province, and which the deluded victims of superstition had long vainly honored as gods with numberless victims and burnt sacrifices, though now at length they learnt to renounce their error, when the emperor held up the very objects of their worship to be the ridicule and sport of all beholder.⁴⁹

We can draw several conclusions about the analysis of the texts of Themistius and Libanius in relation to the idea of imperial worship and veneration of images. On the one hand, we have seen how the ideal of an emperor considered by the two Greek orators intended to convey to the Emperor is considered: a syncretic model of inherited elements of classical Hellenistic tradition mixed with a worldview influenced by the neo-Platonic thesis about the universality of the government of the emperor as well as certain air of the incipient Christian thought. Similarly, both speakers agreed that the emperor has to appear like a real God in order to reach the appellation of God, by exercising a just government based on philanthropy and mercy. Based on this ideological fundament, the emperor worship remains essential in the thought of both authors, as a continuation of tradition and as a basic element of civic life.

However, the imperial model of power proposed by these authors has a serious problem, because both authors appeal to the need for religious tolerance as a necessary prerequisite of a good government. Themistius bases

48. ALESSANDRA BRAVI, *The last Pagans of Rome*, 178.

49. EUSEBIUS OF CAESAREA: *Vita Constantini III 54*. Translated by Philip Schaf, Christian Classic Ethereal Library.

the concept of tolerance on the ethics of the ruler, while Libanius only tries to demand of the ruler that he should enforce the law in religious matters and he should reflect on the economic and social benefits of maintaining traditional structures in these temples. In order to illustrate this model, Libanius speaks to Theodosius about the figure of Constantine, criticized by the Greek orator in most of their actions, but praised by Libanius when it suited him, which is, when he wanted to propose him like a model of clemency for Theodosius.

But this model of imperial power ignores that Christianity, whose banner is the own emperor, cannot under any circumstances accept religious tolerance while maintaining some traditional structures like temples. And the basis of this dogma is precisely the Christian conception of idolatry, which is increasingly expanding its vision to more traditional elements of Roman culture of Hellenistic tradition. During the course of the fourth century, Christianity considered many elements related with the importance of images as idolatry, not only referring to those images related to the gods, but also to all representative and expressive forms of images involving any type of transcendence. Therefore we can conclude that Christianity would progressively interpret the concept of *agalma* (ἄγαλμα) as idolatry. It is a wider concept than *eikon* (εἰκόνη) which refers mainly to physical images, such as statues. *Agalma* could possibly be translated to image in a broader sense, like a statue of a God, or according to the Platonic and Neo-Platonic conceptions a sensitive image or cult object which is identified as idol in the Christian world.⁵⁰

However, it is possible that at the end of the fourth century in the Empire there were still people and families maintaining such practices: the veneration of images and spaces of worship are practices that are being pursued gradually, but they are connected inevitably with the religious and philosophical tradition that remain possibly even longer.

As a final element, and after formulating this hypothesis, it is noteworthy that both texts, the one of Themistius and the one of Libanius, refer to the emperor mainly using the term *eikon*. Themistius and Libanius use this concept discussing the model that the emperor should have of God, but specially to refer to the imperial statues that project the power of the emperor. Libanius only uses the concept *agalma* to refer to the outrage committed against images of traditional gods, «*the outrages Committed Against the images of the gods (agalmata)*».⁵¹ Clearly there is reasoning in the use of one term or the other, as they may refer to different concepts. Probably we define both concepts too homogeneously as «image», but according to this idea, it is significant that Libanius uses the term *agalma* only when he talks about the statues of pagan gods, his true gods. So does Libanius consider the image of the Emperor below the image of the traditional gods? Is it just a figure of speech? These issues in

50. For the translation of concepts *eikon* and *agalma*, we have used the Diccionario Griego – Español DGE del CSIC.

51. SIMON SWAIN: «Sophists and Emperors: The Case of Libanius», 23.

relation to a conceptual discussion of the term «image» are being currently developed in our research, and we intend to present the results of the research in a future article.

Finally, here we want to show a reflection of the contemporary Italian philosopher Giorgio Agamben about the fundamental importance that image and facial expressions have for humans which fits well into this discussion about the importance of contemplation, of seeing and of image.

Tutti gli esseri viventi sono nell'aperto, si manifestano e splendono nell'apparenza. Ma solo l'uomo vuole appropriarsi di quest'apertura, afferrare la propria apparenza, il proprio essere manifesto. Il linguaggio è questa appropriazione, che trasforma la natura in volto. Per questo l'apparenza diventa per l'uomo un problema, il luogo di una lotta per la verità.⁵² ●

52. GIORGIO AGAMBEN: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1996, p. 43.

TAPICES Y CRÓNICA, IMAGEN Y TEXTO: UN ENTRAMADO PERSUASIVO AL SERVICIO DE LA IMAGEN DE CARLOS V

ANTONIO GOZALBO
Universitat Jaume I

Recibido: 15/01/2016 / Evaluado: 09/02/2016 / Aprobado: 14/04/2016

RESUMEN: Las consecuencias artísticas de la conquista de Túnez por Carlos V (1535) resultaron fundamentales para la articulación plena de su imagen de poder. Dentro de este amplio conjunto de manifestaciones plásticas y literarias destaca la monumental serie de tapices de «La Jornada de Túnez». Con el presente artículo queremos aportar mayor claridad a la tesis que otorga la autoría intelectual del conjunto al cronista Alonso de Santa Cruz, mostrando los evidentes vínculos entre los paños y su *Crónica del Emperador Carlos V*. Así pues, tapices y crónica confluyeron generando un potente entramado icónico-literario destinado a la mitificación de Carlos V.

Palabras clave: Carlos V, imagen de poder, tapices de «la Jornada de Túnez», Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*.

ABSTRACT: The artistic consequences of the conquest of Tunis by Charles V (1535) were essential in the full articulation of its image of power. Within this broad set of visual and literary artistic expressions the monumental series of tapestries of «la Jornada de Túnez» are highlighted. In this article we want to throw light upon the thesis of intellectual authorship of the whole work attributed to the chronicler Alonso de Santa Cruz, showing the obvious links between tapestries and his *Chronicle of Emperor Charles V*. Thus, tapestries and chronicle converged generating a powerful iconic literary framework intended to mythicize Charles V.

Keywords: Charles V, image of power, tapestries of «la Jornada de Túnez», Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*.

«Colgarían a Augusto tapicería en que estuviese figurada la victoria que tuvo de los Britanos; al modo que el Emperador Carlos V hizo figurar en su tapicería la jornada de Túnez y Barbarroja».¹ Esta cita, tomada de los *Comentarios de la pintura* que Felipe de Guevara escribió hacia 1560, es muestra clara de la importancia que la serie de tapices destinados a celebrar y recordar la conquista de Túnez tuvo en la configuración de la imagen de poder de Carlos V. La razón que llevó al encargo de este majestuoso conjunto textil fue la conmemoración de la triunfal campaña militar que el emperador encabezó en 1535, operación que conquistó la ciudad norteafricana. Sus limitados efectos políticos y militares no impidieron que la acción bélica fuese aprovechada por la propaganda carolina, por lo que se celebraron grandes entradas triunfales en Italia al tiempo que se realizaban hojas volantes, grabados conmemorativos, orfebrería... Aunque tejida quince años después, la pieza más significativa de este entramado conmemorativo fue la serie de tapices de la «Jornada de Túnez», el encargo más importante, costoso y monumental en el campo de las artes visuales que nunca hiciera la corte de Carlos V.²

De forma coincidente fue fraguando un importante conjunto de producciones escritas,³ entre las que ocupan un papel central los textos de los

1. FELIPE DE GUEVARA: *Comentarios de la pintura*, ed. con discurso preliminar y notas de ANTONIO PONZ, Ortega, Madrid, 1788.

2. Los efectos artísticos y los tapices fruto de la campaña tunecina han propiciado la aparición de numerosos estudios, destacando los debidos a FERNANDO CHECA CREMADES: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid, 1999; *Tesoros de la corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Fonds Mercator-Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior, Madrid, 2010; «Imágenes de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna», en V. MÍNGUEZ y I. RODRÍGUEZ (coord.): *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Universitat Jaume I, Castellón, 2011, pp. 27-50; MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA y M. FALOMIR FAUS: «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en J. L. CASTELLANO y F. SÁNCHEZ MONTES (eds.): *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, vol. 5, 2001, pp. 243-257; MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA: «Vermeyen y los tapices de la conquista de Túnez. Historia y representación», en BERNARDO GARCÍA (ed.): *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Universidad Complutense-Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2006; «Las empresas africanas de las monarquías ibéricas en las tapicerías reales», en F. CHECA (coord.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2011, pp. 224-251; SYLVIE DESWARTE-ROSA: «L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles», en B. BENASSAR y R. SAUZET (coords.): *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, Honoré Champion Editeur, París, 1998, pp. 75-132; JOSÉ LUÍS GONZÁLEZ GARCÍA: «Pinturas tejidas. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez», *Reales Sitios*, vol. XLIV, n.º 17 (2007), pp. 24-47; HENDRIK J. HORN: *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols., Davaco, Doornspijk, 1989; GEORGE KUGLER (coord.): *Kaiser Karl V. erobert Tunis.*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 2013; W. SEIPEL y G. KUGLER: *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapissereien*, Skira, Viena, 2000; GEORG VOIGT: *Die Geschichtschreibung über den Zug Karl's V. gegen Tunis (1535)*, Leipzig, 1872.

3. VOIGT, *Die Geschichtschreibung*.

principales cronistas.⁴ Así pues, Carlos V, al igual que César en sus campañas,⁵ fue acompañado por artistas y escritores destinados a dejar constancia de la acción bélica, creando con sus obras un potente entramado laudatorio.

ALONSO DE SANTA CRUZ Y SU PAPEL COMO CRONISTA

Generalmente es admitido que fue Alonso de Santa Cruz (Sevilla, 1505-1567) el cronista que mayor influencia tuvo sobre los tapices y sus cartelas.⁶ Tras ser nombrado cosmógrafo de la Casa de Contratación, a partir de 1537 iba a establecer una relación muy fluída con Carlos V. La satisfacción del monarca con su compañía propició que se convirtiera en hombre de confianza, nombrándolo caballero de la Casa Real y cosmógrafo mayor. Los últimos años de la década de 1540 e inicios de 1550, en paralelo con el gran proyecto de los tapices tunecinos (1548-1554), coincide con uno de los momentos de mayor relación entre ellos. Así, Santa Cruz se vio forzado a rechazar la invitación a participar como jurado en un examen para pilotos por «estar muy ocupado en hacer ciertas obras que Su Majestad le ha mandado». Incluso en una de sus misivas, fechada entre 1551-1553, repasa algunos de estos trabajos: cartas, mapas, una traducción de Aristóteles, la *Crónica de los Reyes Católicos* y la del mismo emperador...⁷ Realmente no existe documentación conocida que pruebe la relación entre su *Crónica del Emperador Carlos V*⁸ y los tapices. No obstante, como vamos a intentar demostrar a continuación, un análisis conjunto y en profundidad de texto e imagen así parece evidenciarlo.

4. Cabe destacar los escritos, autónomos o incluidos en obras mayores, del licenciado Arcos, Alonso de Santa Cruz, Juan Ginés de Sepúlveda, Francisco López de Gómara, Gonzalo de Illescas, Martín García de Cereceda, Alonso de Sanabria, León el Africano, Mármol Carvajal, Pedro Girón, Luís de Ávila, J. A. de Vera y Zúñiga, Francisco de Ferrera, Martínez Montaner, Pedro Mexía, Pedro de Salazar o Calvete de la Estrella, además de otros relatos anónimos. También aparecieron numerosas relaciones, como la de Diego Hurtado de Mendoza, además de recopilaciones y publicaciones en francés, alemán, etc.: es el caso de los escritos de Antoine de Perrenin, J. Etrubius, J. Bellerus, el Caballero d'Herbays, G. Paradin, G. Montouché, etc.

5. HORN, *Jan Cornelisz*.

6. CHECA, *Carlos V Tesoros*; DE BUNES, «Vermeyen»; DESWARTE-ROSA, «L'expédition»; GONZÁLEZ, «Pinturas tejidas»; HORN, *Jan Cornelisz*.

7. ÁNGEL ARRIBAS LÁZARO: «Unas cartas de Alonso de Santa Cruz», *Asclepio*, 26-27 (1974-5), pp. 257-266; JUAN DE MATA CARRIAZO (edición y estudio crítico): *Alonso de Santa Cruz. Crónica de los Reyes Católicos*, 2 vol., Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1951; MARIANO ESTEBAN PIÑEIRO: «El Emperador y la Astronomía. El *Astrónomo Real* del matemático sevillano Alonso de Santa Cruz», en vv. AA.: *El Emperador Carlos V y su tiempo. IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Demos, Madrid, 2000, p. 689-697; J. B. VILAR: *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991.

8. ALONSO DE SANTA CRUZ: *Crónica del Emperador Carlos V*, 5 vols., Blázquez y Beltrán, Madrid, 1922-1925.

TAPICES Y CRÓNICA, IMAGEN Y TEXTO:
UN ENTRAMADO PERSUASIVO AL SERVICIO DE LA IMAGEN DE CARLOS V

«El mapa» o vista cartográfica

El primer tapiz de la serie es una monumental vista del Mediterráneo occidental, realizada con un verismo absoluto [Fig. 1]. Este realismo geográfico se debe, en gran parte, a la figura del cosmógrafo Alonso de Santa Cruz, y a la más que probable influencia que tuvo en la serie. Se sabe que Carlos V le encargó una carta geográfica del espacio en que iba a desarrollarse la campaña bélica, hoy desaparecida. El mismo interés por determinar el espacio de la acción se destila de los tapices, que cuentan incluso con cartelas de orientación, y de su crónica, en cuyo texto se trata con especial detallismo las rutas marítimas, los principales accidentes, la cantidad de población de determinadas urbes, etc. Además, el carácter realista y narrativo de los tapices se complementa en toda la serie con la inclusión de cartelas explicativas, destinadas a reforzar la imagen de hecho real, no exaltación fabulosa.

En este caso concreto, la primera cartela se encuentra en la parte superior, como inscripción en el entablamento fingido, siendo su objetivo realizar una justificación de la campaña.⁹ Además de otra cartela en latín, una tercera inscripción aparece en una tabla sostenida por el mismo Vermeyen: en ella se recoge una auténtica declaración de principios en defensa del rigor científico, anteponiendo los valores del realismo cartográfico y la narrativa histórica a la belleza artística.¹⁰ Tal como refiere la cartela, las crónicas escritas en paralelo

9. «Haviendo Bairedin Barbaroxa Capitan general de mar de Solimano príncipe de los Turcos con una armada de ciento XX galeras hecho mucho daño en algunas costas de Christianos: ocupó el reyno de Tunez haziendose pacífico y absoluto señor del / y de otra gran parte de Aphrica con tan grave y euidente peligro de lo mas de la Christiandad que fue necesario que el Emperador Carlos V Rey de España se opussiese a estas nueuas fuerças y por su persona dyese orden a tan gran expedición, y deter / minado en la prosecucion dello ordeno que la armada que el Rey de portugal su cuñado mando hacer en Lisboa de carauelas y otros navios con su Capitan Antonio de saldaña uiniese en Barcelona como a lugar mas apto a esta embarcacion. Mando venyr ally al mismo / tiempo Marques de Mondejar con el armada hecha en Malaga en que uenian nueue mill Españoles y las galeras de España. El principe doria partiendo de genova con diez y seis galeras suyas lleo a Barcelona despues de hauer ordenado las otras armadas que se hauian / hecho en Italia y el Marques del gasto con cargo que tenya de su Md de recoger las: tenyendo en ellas seis mil alemanes quatro mil españoles soldados viejos cinco mil Italianos: tocando en Napoles y Sicilia lleo en la Isla de Cerdeña cerca del cabo pola donde espero la llegada del emperador». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

10. «Cuenta de leguas / Cuenta de millas / Porque la conquista que Carlos Emperador de / Romanos quinto deste nombre y primero entre / los Reyes de España: hizo en Africa el año M / DXXXV. tuuo causas grandes y de mucha necessari / dad. Las quales los Cronistas de su tiempo decla / ran mas copiosamente en sus historias. Aquellas / dexadas aparte; solo se figura en esta obra la se / miança del hecho quanto mas al propio fue pos: / sible. Y porque para bien entenderlo conuiene te / ner noticia de / las regiones y provincias en que los / negocios pasaron y donde los aparejos se proueyeron: / en este paño se tratara dello tan al natural que ni / nguna cosa tocante a la cosmografía se pueda dessear / assi en las Costas de Africa como en las de Europa / y sus fronteras: / declarando las formas dellas con sus puertos principales païos: islas: uientos: en las mis / mas distancias que se hallan: teniendo mucho / mas restero a la precisión de su asiento que a la / propiedad de la pintura. Y assi como esto se ha hecho en lo de la mar conforme a la cosmografía / assi en lo della tierra el pintor a observadolo que / a su arte se deue. Considerando el que lo mira / re que lo



Fig. 1. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), «El mapa» o *Vista cartográfica*, Bruselas, 1548-1554, 523 × 884 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A230-6289, S.13/1 (original)

«declaran más copiosamente en sus historias» los antecedentes del conflicto. Prácticamente todas ellas hacen referencia a la historia de los hermanos Barbarroja y al ascenso de Hayreddin a almirante de Solimán el Magnífico. Acabó estableciendo un auténtico reino pirata en Túnez, nido para otros corsarios,¹¹ al tiempo que se hacía con el control de otros enclaves de la zona.

La presencia de Barbarroja en la ciudad norteafricana ponía en jaque el control español del Mediterráneo occidental, y más teniendo en cuenta, tal y como afirman Cereceda y Santa Cruz, la evidente alianza que el pirata había establecido con el soberano francés Francisco I.¹² El mismo Carlos V se puso, por tanto, al mando de toda la compleja operación, «por manera que Su Majestad en todos estos días no se ocupaba sino en mandar proveer las cosas necesarias para su camino».¹³

uee desde Barcelona donde se comen: / ço la nauegacion para Tunez. La qual es entre / leuante y mediodia: dexando el Norte detras / sobrel hombro yzquiedo, pues fundados / en esta uerdad: se pueden despues mejor / entender las particularidades de los otros / tapizes y el sitio de aquellas de pas / so lo que en ellos se contiene». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

11. «Le vinieron a dar obediencia con sus armadas Sinan de Areje, turco al que llamaban el Judío, y Cachidiablo y Tuchimani, todos turcos y grandes corsarios». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 203.

12. MARTÍN GARCÍA DE CERECEDA: *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del Emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Berbería y Grecia*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1874 y SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 237: «ayuda del Rey de Francia, el cual tenía hecha paz y liga con el Gran Turco».

13. SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 238-239.

La revista de las tropas en Barcelona

El objetivo de este segundo paño es mostrar todo el poder y magnificencia del ejército imperial [Fig. 2]. Tras reunir una imponente fuerza militar en Barcelona, el emperador convocó a todo su ejército para organizar una gran parada militar en el Campo de la Laguna, cerca de la Puerta de Perpiñán. Dicho tema es uno de los datos que nos permiten vincular de forma clara el conjunto de tapices con Santa Cruz, ya que es el único cronista que le da importancia en su texto. De hecho, dedica dos capítulos enteros a los distintos ceremoniales realizados en Barcelona. Al fondo de la imagen podemos contemplar la magnificencia de la flota reunida. Santa Cruz relata la aparición el 28 de abril de los navíos del infante don Luis de Portugal,¹⁴ recibidos con gran pompa.¹⁵ Ritual similar es el que siguió Andrea Doria, describiendo igualmente la crónica el complejo ceremonial caballeresco de homenaje y bienvenida.

En general, las crónicas no otorgan relevancia a estos hechos: Illescas ni la menciona; Cereceda y Gomara¹⁶ hacen una somera referencia. Así pues, solo Santa Cruz le presta una atención equivalente en su escrito, dedicando a la parada un capítulo entero.¹⁷ Explica cómo los principales capitanes dudaron del destino de la expedición y de quién debía ser el general que la dirigiese. El cardenal Sigüenza y Francisco de los Cobos fueron enviados como representantes para hablar con Carlos V, quien «sin darles respuesta alguna mandó que otro día, 14 de mayo, se armasen los grandes caballeros cortesanos de su casa y corte, porque quería hacer reseña de ellos y de su gente». Una vez reunidas las tropas a las cuatro de la mañana, el emperador se dirigió a ellas afirmando que Cristo era su capitán, y debían desfilar ante él en homenaje.¹⁸ Precisamente ese desfile ante el emperador, flanqueado por un gran estandarte, es el que se reproduce en el tapiz. Así pues, tanto la crónica, la imagen y la cartela¹⁹ coinciden en incidir en aspectos representativos y áulicos:

14. «23 carabelas y dos muy buenas naos y un galeón tan grande que puso admiración á todos porque traía 36 tiros gruesos por banda, con otros muchos pequeños de que no se hacía cuenta, y así mismo todas las carabelas y naos venían muy bien aderezadas». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 239.

15. «como supieron que Su Majestad estaba a una ventana para verlos, alzaron todos velas, y en soltando una pieza de artillería la capitana alzaron todos en orden muchas banderas y estandartes, y de esta manera llegaron a donde habían de surgir y soltaron cada carabela por sí la artillería que traía para que se viese la mucha que traía». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 250.

16. FRANCISCO LÓPEZ DE GOMARA: *Las guerras de mar del Emperador Carlos V*, ed. de M. A. DE BUNES y N. JIMÉNEZ, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000; y GONZALO DE ILLESCAS: *Jornada de Carlos V a Túnez*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1946.

17. «De la reseña que el Emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte, y los aderezos que algunos sacaron, y de los Señores Prelados, Embajadores y flamencos e italianos que fueron con Su Majestad en la jornada». SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 257-261.

18. Ante la duda de «Quien había de ser su Capitán General, que él (Carlos V) se lo mostraría, y a la hora mandó desplegar sus banderas y estandartes y les mostró un rico y devoto crucifijo que en él estaba figurado, y les dijo que aquel había de ser su Capitán General, y que a sí (a Carlos V) habían de obedecer por su alférez, y así mandó que delante de él pasase cada grande con sus continuos» SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 260.

19. «Todas estas cosas asy ordenadas y medido el tiempo conforme a lo que el Emperador le parecia que convenia partyr para Barcelona: a la misma raçon que las / armadas podrian llegar: parte de Madrid y llega



Fig. 2. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *La revista de las tropas en Barcelona*, Bruselas, 1548-1554, 532 × 715 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A325-10761, S.13/2 (original)

el despliegue de ambas partes del ejército, armada al fondo y ejército de tierra en primer plano, configuran una auténtica exhibición de poder.

Carlos V aparece representado en el centro de la imagen, en un segundo plano, montado sobre un caballo alazán con su correspondiente gualdrapa. Se cubre con gorra y visera, y lleva un bastón de mando y el collar del Toisón de oro. La imagen coincide bastante con la ofrecida por Santa Cruz, quien afirma que Carlos V «salió muy gentilhomme cabalgando en un caballo turco con una maza de armas en la mano». Frente al César desfila un imponente cuerpo de caballería pesada, revestida con brillantes armaduras y lujosas bardas. Probablemente se corresponda con el momento, descrito por Santa Cruz, en que «hecho un escuadrón de 700 de caballo hizo que diesen vuelta por el campo y después entrasen de tres en tres por la ciudad hasta palacio; túvose por cierto que entraron en la ciudad este día 1400 de a caballo». En la crónica se describe con gran atención la apariencia de los principales señores, con sus

a Barcelona: donde reconociendo los aparejos que ally hauia mandado prouuer: hace muestra o alarde de los / grandes caualleros de su casa y corte acabadas de Juntar las armadas que ally hauian de venir. Postero dya de Mayo se hizo a la uela: lleuando ensu compañía al Infante / don Luys su cuñado que con muchos caualleros portugueses uenya a hallarse en la Jornada. toca en mallorca y menorca y con tiempo algo rezyo pasa por el golfo de leon a cerdeña donde halla el armada que el marques del gasto traya de Italia como se representa en la primera pieça que es la carta de marear y assy de muchas hecha una: de mas de 300 uelas prosigue el emperador su viaje en Africa». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

símbolos heráldicos, armas, número de tropas, etc. Por lo que respecta a las identificaciones, la propuesta más defendida en la actualidad es que se trataría, en el caso de las dos figuras sobre caballos blancos, con lujosas armaduras y tocados con gorras, del duque de Alba y el marqués de Mondéjar.²⁰ También la figura central, el joven con brioso corcel y armas lujosas, ha sido identificada en ocasiones con don Luis de Portugal. La edad del cuñado del emperador era bastante superior en el momento de la campaña, por lo que difícilmente sea él. Ciertamente, estas identificaciones son complejas, y la imagen no se corresponde con la descripción de Santa Cruz, tan coincidente en general. Así, el duque de Alba «salió vestido de brocado pelo y las cubiertas del caballo de lo mismo, y 20 caballeros armados y un paje y ocho lacayos con sus arcabuces»; por su parte, don Luis de Portugal «salió de tela de plata frisada con bordaduras coloradas, y cuatro hombres de armas y un paje vestidos de terciopelo pardo».

El desembarco en La Goleta

En el tercer tapiz se narra la llegada y desembarco de la flota imperial en las costas africanas, así como las primeras escaramuzas con las tropas de Barbarroja [Fig. 3]. El viaje de la fuerza naval es descrito gráficamente en el primer paño de la serie, y también se hace referencia en la cartela del segundo. La complejidad de la operación anfibia de desembarco se muestra en el tapiz, cuya cartela principal²¹ es prácticamente una transcripción literal de la crónica de Santa Cruz: «Entró con las galeras en Puerto Farina, donde estaba la ciudad que antiguamente llamaban Utica, y cuatro horas después llegaron las naves, que por no serles el tiempo favorable habían ido muy bajas, y pasó de allí costeano la armada en buen orden».²² También en gran coincidencia con la cartela, Santa Cruz explica como Carlos V se acercó a la Goleta «la cual pasó el Emperador a reconocer con algunas galeras después de surta la armada, donde comenzaron á jugar de una parte á la otra con muchos tiros gruesos de artillería».²³ Tras desembarcar, las tropas imperiales rápidamente tomaron

20. CHECA, *Tesoros*.

21. «Entra el Emperador con las galeras en puerto farina que es dela ciudad que antiguamente llamauan utica y quatro oras después llegan las naues: que por ser viento escasso y van mas baxas. passa de aqui costeano la armada en la buena orden que la puso / el principe doria el qual despuees del emperador lleua el principal cargo della. Y llega hasta ponerse en el puerto de la famosa Cartago. Donde surta casi toda ella passa el emperador con algunas galeras a resconocer la goleta. Tirantes duna parte y de otra algunos golpes / de artillería. Otro dia de mañana a XVI de Junio se comienza a desembarcar la infanteria de manera que de un golpe decienden en tierra doze mil infantes de todas tres naciones y juntamente el emperador con los grandes y cavalleros de su casa y corte. Toma tres lugares: / questan en el cabo de cartago de los quales el uno aun retiene el nombre de aquella grand ciudad. El mesmo dia desde las galeras el artillería combate las dos torres del agua y de la sal questan en la ribera. Y los enemigos las des mamparas. Hazense algunas escaramuzas / donde el marques del gasto que después del emperador lleua el principal cargo del exercito por tierra con algunos arcabuzeros españoles: da sobre los enemigos: los quales aqui pierden alguna gente y cauallos». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

22. SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 263.

23. *Ibid.*, p. 263.



Fig. 3. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *El desembarco en La Goleta*, Bruselas, 1548-1554, 529 × 946 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A225-10762, S.13/3 (original)

tres enclaves defensivos, las Torres de la Sal y el Agua, así como la fortificación que había junto a los restos de Cartago, como describen la imagen, la cartela del tapiz y las crónicas, encontrándose con una resistencia inicial repelida por el marqués del Vasto.²⁴

La complejidad de la acción militar y su duración durante varios días se unifica en el tapiz en una única vista general donde se recoge la llegada de la flota, el desembarco y las primeras escaramuzas en la costa. Este interés geográfico es compartido por la crónica de Santa Cruz, cartógrafo de profesión, quien le da al espacio tanta importancia como en los tapices, ya que realiza una atenta descripción de la ciudad, el Estaño, la Goleta y las ruinas del antiguo acueducto.²⁵

Escaramuzas en torno a La Goleta

La acción bélica que determinó la victoria de Carlos V en la «Jornada» de Túnez fue la conquista de la fortificación conocida como La Goleta, ocupando

24. «Su Majestad mandó al Marqués del Vasto que saliese algunos arcabuceros y fuesen adonde los moros estaban para reconocer cuanto sfuesen, é ido trabó con ellos cierta escaramuza, y les hizo retirar con su artillería una gran pieza de allí». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 266.

25. Túnez «que está de la vieja Cartago a 15 millas, y tiene de circuito cinco; tiene un buen alcázar, no tan fuerte quanto vicioso por las pocas guerras que los moros habían tenido muchos años había»; por su parte, el Estaño es «un gran baño de agua de largura de 12 millas y de ancho de cinco que está entre él y la mar», y se refiere al acueducto escribiendo que «es un antiguo edificio de un puente sobre unos grandes y fuertes arcos por donde venía antiguamente el agua a Cartago». SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 265-266.



Fig. 4. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *Escaramuzas en torno a La Goleta*, Bruselas, 1548-1554, 525 × 925 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A229-6245, S.13/4 (original)

cuatro paños de la serie [Fig. 4]. Era la pieza clave en el sistema defensivo de la ciudad, al bloquear el estrecho canal que conducía al gran puerto natural del Estaño. Las cartelas²⁶ del tapiz refieren al alzado del campo imperial, así como a los primeros choques en las inmediaciones de La Goleta. La imagen representa, concretamente, la escaramuza en la que se vieron implicados el marqués del Vasto y el mismo Carlos V, al aprovechar los turcos el momento en que el ejército imperial se desplazaba desde los primeros enclaves tomados a la ubicación de su definitivo campamento.²⁷ En el tapiz se aprecia a las tropas

26. «Después de uer estado el exercito en los lugares altos dos días: donde ouo algunas escaramuças. y acabado de desembarcar el resto del exercito: el emperador acordó debaxar el real atollano para començar asitiar la goleta. / y abaxando: los enemigos comiençan vna escaramuça con los españoles nuevos con los quales esta el marques del gasto. El emperador enbiadas tres vanderas de alemanes para reforçar aquella gente: buelue con parte de los espannoles soldados viejos y de los alemanes y caualleros a cierta parte: donde se pensaua. Poder tomar en medio gran parte de los enemigos. Mas no se pudo hazer con tanta presteza quellos no lo sintiesen: y así se saluan huyendo. Recogida / la gente asiéntase el real en lo llano junto a la torre del aqua. Después de algunos dias los turcos de la goleta ayudandose de vn viento deshecho que a los nuestros da en los ojos: salen a dar en los reparos començados que guardan los / espannoles. Unos con sus armas: otros con palas y otros con jnstrumentos leuantando el arena para cegarlos: / mas de subito calmando el viento. Son ençerrados por nuestros arcabuzeros en la goleta». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

27. «Y comenzando caminar, como los moros que venían en su retaguardia fuesen muchos, se metieron entre los dos lugares que guardaban los italianos y españoles nuevos, y viendo esto el Marqués del Vasto que iba en la retaguardia... fue con toda la arcabuceria a dar socorro a los cristianos que andaban muy trabados con los moros en Dahamun y Chubel, y así se trabó en estos lugares muy gran escaramuza que andaba en la retaguardia; por la mucha morisma que había venido mandó a los Capitanes volver los escuadrones la vuelta de los moros, y Su Majestad con su caballería se fue delante de ellos hasta llegar donde primero estaban los cuarteles, y mando allí quedar á los españoles viejos, y á los italianos y á los alemanes que fuesen en socorro de los españoles y del Marqués, y los moros... no osaron esperar; dejando muchos moros muertos y heridos». SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 267-268.

españoles que, dirigidas por el emperador, y gracias al fuego de su arcabucería, repelen los ataques de los jinetes musulmanes, al tiempo que empiezan a recibir refuerzos.

El texto de la cartela se cierra con la referencia a otro de estos ataques enemigos, una salida hecha por los turcos de La Goleta aprovechando una tormenta de arena. En cambio, en las crónicas solo hacen referencia Cereceda²⁸ y Santa Cruz.²⁹

El sitio de La Goleta

El quinto tapiz muestra un momento de las acciones bélicas prácticamente sincrónico al anterior, pero desde un punto de vista distinto, e incluye otros hechos de armas un poco posteriores: aparece una panorámica tomada desde el mar, contemplando el cabo de Cartago, con la fortaleza de La Goleta a la izquierda, protegiendo el acceso al Estaño y Túnez [Fig. 5].³⁰ Así, se representa en el paño el complejo proceso de desembarco y organización del campamento. La cartela³¹ no se corresponde con la imagen principal, pues dicho desembarco ya había sido explicado anteriormente. Para evitar la redundancia se narran algunos de los enfrentamientos posteriores, que vemos reflejados en pequeño formato en el tapiz: concretamente, las inscripciones explican el combate en el que murió el conde de Sarno y otras salidas protagonizadas por los defensores de La Goleta, descritos también en el relato de Santa Cruz.³² Igualmente se

28. CERECEDA, *Tratado*, p. 37.

29. «Salieron los turcos y moros de La Goleta... por ser el tiempo de recio viento que daba a los cristianos en la cara, que con gran trabajo podían tener los ojos abiertos por la mucha arena que el viento traía, la cual ellos traían aventando con palas, y como vieron gran defensa en los cristianos porque iban cuatro banderas en su socorro, se volvieron». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 271.

30. CHECA, *Tesoros*.

31. «Salen demañana los turcos dela goleta y combaten un bastion que con gente italiana guarda el conde de sarno. Y matan al conde y algunos soldados suios: y toman les una bandera. Son socorridos de los soldados viejos españoles que a la parte de la mar / guardan otro bastion: que ellos hazen. Otro dia antes que amanezca tornan a salir y dan sobre los mesmos españoles. Y retiran los del bastion matando algunos y entre ellos un alférez a quien toman la bandera: mas luego en continente los / españoles rebuelven y los hechan del reparo. y matando algunos los meten en la goleta. matan estos dias enuna escaramuça almarques del ginal coronel de italianos. Viene mulei hazan Rei detunez: con quatrocientos decaballo nobien aderezados. Losquales / por mandado del emperador luego se buelven salvo veinte que le sirvan. Travase una reziaescaramuça: con los que del olivar tiran con unos sac / res. Hieren en la primera arremetida de una gran lançada al marques de mondejar. y despues de aver hecho otras dos / los ginetes. buelven sobre ellos los moros que son muchos mas. Socorre el emperador: huyen los enemigos: y pierden parte de su artilleria y de los suyos. prosiguense los bastiones y trinchera. Traen las galeras rama para las obras». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

32. «Á los 23 de Julio, vigilia de San Juan Bautista, por la manyana salieron de la Goleta hasta 2.000 turcos de pié y de á caballo, y fueron la vuelta de un bastión que el Conde de Sarno, italiano, guardaba... salieron cierta parte de italianos á escaramuzar con ellos, y como eran pocos se comenzaron a retirar al bastión con mala orden, y así entraron en él juntos los turcos con los italianos y los ganaron y mataron al Conde de Sarno y le cortaron la cabeza, y así mismo mataron otras cuatropersonas principales y otra gente, que fueron hasta 60 personas por todas, sin muchos otros heridos, y después que los turcos hubieron hecho este asalto, se comenzaron á retirar llevándose la bandera del Capitán Otaviano, corso». SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 268-269.



Fig. 5. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización),
El sitio de La Goleta, Bruselas, 1548-1554, 530 × 957 cm. Madrid,
 Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A229-6243, S.13/5 (original)

describe como, tras esta salida, los turcos realizaron un nuevo ataque, esta vez contra las posiciones españolas.³³ Probablemente estas escaramuzas son las que se representan en segundo plano en el tapiz, donde junto a La Goleta podemos ver enfrentamientos en las trincheras, movimiento de banderas (quizá referencia a las robadas), etc. En la imagen no podemos ver, no obstante, otro de los choques armados descrito en la cartela, y que permitió de nuevo al emperador entrar en combate para rescatar al marqués de Mondéjar.³⁴

En el tapiz y su cartela también se hace referencia a un hecho diplomático de gran importancia: la llegada del depuesto rey de Túnez, Mulay Hassan, al campamento imperial, que podemos ver en segundo plano, donde es recibido con sus tropas por un grupo de caballeros, dirigidos según las crónicas por el duque de Alba y el marqués de Alarcón. La cartela del tapiz expone que

33. «Á 25 de Junio, una hora antes que amaneciese, salieron muchos turcos y moros de La Goleta y vinieron á un bastión que habían hecho los 4.000 soldados viejos españoles y acometieron á dar batalla por todas partes del bastión, y entraron por encima de él y por la mar que estaba á la orilla del bastión, el cual era bajo, y mataron al Alférez D. Álvaro de Grado y algunos de sus soldados; también mataron al Capitán Luis Méndez de Sotomayor, e hirieron a otro Alférez y mataron é hirieron otros muchos y buenos soldados». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 269.

34. «Y a los 26 de Junio, un sábado mañana, vinieron a los olivares y comenzaron á tirar con tres piezas de artillería á los pabellones,... yendo el Marqués de Mondéjar con los jinetes en la avanguardia; y como la morisma fuese tanta de á caballo y de pie, cargaron muchos sobre el Marqués de Mondéjar... le dieron una lanzada en las espaldas, y como el Emperador, que venía tras el Marqués, le viese á él y sugente en tan grande aprieto, se fue con su lanza en la mano contra los moros, diciendo ¡Santiago, Santiago!, con tan determinado ánimo que no paró hasta donde tenían las tres piezas de artillería, y alanceando los artilleros que allí estaban ganó la una pieza de ellas, que era un grueso pasavolante». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 270.

llegó con una tropa reducida, rechazada por el emperador. En cambio, Santa Cruz describe como Carlos V «lo recibió muy alegremente echándole los brazos encima de sus hombros, saludándole con amorosas palabras, y lo hizo aposentar muy bien».³⁵

Otra cuestión interesante del tapiz es la aparición en su parte derecha de un grupo de esclavos cargando suministros en las galeras. Esta cuestión es especialmente importante, pues la intendencia fue una de las principales dificultades de la campaña. Entre los cronistas solo hace referencia Santa Cruz, explicando como Carlos V mandó «á las galeras que trajesen rama para las obras y los forzados que sirviesen de gastadores».³⁶

Búsqueda de alimento para los animales

El sexto paño de la serie presenta una nueva imagen de los combates previos al asalto definitivo sobre la fortaleza de La Goleta [Fig. 6]. Las cartelas³⁷ se refieren a las salidas constantes desde el bastión, aprovechando momentos en que los soldados de Carlos V buscan vituallas en territorio hostil. Al igual que la imagen del tapiz, son indicadoras bastante claras de la posible vinculación de los paños con Santa Cruz, ya que el texto tejido sigue de forma muy similar el escrito en su crónica, especialmente en la primera parte, centrada en los problemas del marqués de Alarcón para conseguir forrajes.³⁸ Al igual que en el relato escrito, en la escena vemos como la caballería de Barbarroja, escondida entre olivos, intenta sorprender a las tropas imperiales del marqués de Alarcón, siendo socorridas por Carlos V al frente de su caballería. Posteriormente fue el duque de Alba quien, con mayor número de tropas, consiguió las tan necesarias provisiones.

Como podemos ver comparando este texto con el de la cartela, ambos coinciden en gran medida. Cabe destacar el contraste entre la importancia que se ofrece a estas escaramuzas en la serie de paños, destinando este sexto tapiz entero a recogerlos, y su escasa presencia en el resto de crónicas: junto a Santa Cruz solo Sepúlveda hace referencia, pero presentando una versión ligeramente distinta de los hechos. Las restantes crónicas sí recogen, en

35. SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 271.

36. *Id.*

37. «Despues que aviendo necesidad de vitualla para los cauallos: el marques alarcon fue por ella: y cargaron tantos moros sobrel. que fue necesario ser / socorrido y le socorrio el emperador con alguna gente de a cavallo y de pie. Otro dia va el duque dalua con mayor numero de gente. y trae prouision / abundante. Al tiempo que buelve salen los turcos de la goleta a medio dia contra los espannoles y otros soldados que guardan los reparos. trauase vna / gran escaramuça. son los turcos ençerrados con alguna perdida de los suiios en la goleta. llegan nuestros soldados a subir peleando sobre los reparos / della. donde al retirar por ser el trecho largo y el descubiertto reciben mucho danno de los arcabuzeros y artilleria de los enemigos». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

38. «Por causa de la mucha necesidad que los caballos tenían de vituallas, hubo de ir el Marqués de Alarcón por ellas, y cargaron tantos moros sobre él que fue necesario ser socorrido, y así fue el Duque de Alba con mayor número de gente y trajo abundante provisión». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 272.



Fig. 6. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *Búsqueda de alimento para los animales*, Bruselas, 1548-1554, 524 × 937 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A257-7448, S.13/6 (original)

cambio, el otro choque armado al que hace referencia la cartela principal del tapiz, en el que Cachidiablo y sus turcos realizan una salida por sorpresa desde La Goleta, siendo rechazados por los españoles.³⁹

La toma de La Goleta

En este séptimo paño se representa el asalto definitivo a la fortaleza corsaria [Fig. 7]. Tras un mes de preparativos, el 14 de julio se lanzó el ataque bajo las órdenes del César.⁴⁰ Previamente a este ataque masivo, como narra la cartela del tapiz,⁴¹ los turcos realizaron un último ataque desesperado para evitarlo,

39. «Salieron de La Goleta más de 500 turcos y genízaros con una bandera, y vinieron a los bastiones que guardaban los soldados viejos, y con muy determinado animo entraron por encima del bastión y por orillas de la mar y hicieron retirar la poca guardia que había y ganaron cerca de 500 pasos del bastión; y como estoviesen los soldados viejos,..., arremetieron contra los turcos y los hicieron salir del bastión y los fueron siguiendo hasta hacerlos encerrar en La Goleta, de la cual tiraron á los españoles con la artillería y escopetería». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 272.

40. «Todos los demás del ejército mandó meter dentro de una trinchera ó bastión, y hechoe sto se plantaron los cestones y se puso la artillería para dar batería á La Goleta». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 273.

41. «Recogese el exercito mas y las trincheras y rreparos se acercan a la goleta para asentar la artilleria. En estos dias combaten hasta veinte mil ombres de los enemigos a la torre o atalaia que en el cabo de cartago guardan XVI soldados españoles. Los quales siendo / apretados con fuego: yescopeteria y puestos en gran necesidad, son socorridos del emperador con parte de los alemanes y gente nueva española: batese la goleta por tierra con XL pieças de artilleria: y por mar con LX galeras ordenadas por el principe doria / al qual traia el emperador consigo para proveer en las otras cosas con su consejo. Tambien el galeon y carauelas portuguesas. Y el del principe y la carraca de la religion. Combaten reziamente y con nuestras galeras dos carabelas portuguesas llegan a batir con grande animo. Defienden a la goleta con mas de quatroçientas



Fig. 7. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *La toma de La Goleta*, Bruselas, 1548-1554, 512 × 992 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A227-6203, S.13/7 (original)

concretamente contra la torre de Chubel. En el paño se representa en segundo plano a la derecha, con su correspondiente correlato escrito por Santa Cruz.⁴²

Frustrados estos intentos por frenar la ofensiva imperial, tal y como vemos en la monumental vista del tapiz, el ataque se organizó como una compleja acción combinada entre las tropas de tierra y la flota. Las distintas crónicas, como la de Santa Cruz, narran de forma muy nítida la complejidad y potencia del operativo bélico.⁴³ Al fondo de la escena se vislumbra el ataque terrestre.

pieças de artilleria seis mill turcos: y dos mil moros. Estan para acometer por la parte hazia la mar los quatro mill soldados viejos españoles. ala del estaño otros tantos italianos. Y entre estos dos escuadrones dos / mill alemanes: Derribad parte del muro arremeten ytoman la goleta. Mueren dos mill turcos y moros y de los nuestros menos de çinquenta y otros tantos son heridos. Tomase con la goleta la armada que avia traído barbarroxa la qual estava junto con ella y con su amparo se defendia». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

42. «Este día vinieron muchos moros sobre los doce soldados que habían quedado en Chubel, y ellos se procuraron defender con los arcabuces y mosquetes que tenían, é hicieron ahumadas pidiendo socorro viendo la mucha morisma que sobre ellos había, y el Emperador visto el aprieto en que estaban mandó á la caballería y parte de la infantería española que lo siguiesen, y con su lanza en cuja se fue la vuelta de la torre á socorrerlos, y así se metió entre los moros y se trabaron los unos con los otros, de manera que los moros con mucho daño suyo dejaron la montaña y torre y se volvieron». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 273-4.

43. «Miércoles, muy de mañana, se comenzaron á tocar las trompetas y tras esta música se comenzó la de la artillería, la cual batía de tres partes: la una estab avecina á la marina, donde estaban 21 piezas de artillería, y con ésta estaba el Emperador; otra estaba junto á la albuhera, donde estaban 15 piezas gruesas de artillería, y en medio de estas dos había otra batería con sus cañones gruesos, todas apartadas de La Goleta 400 pasos, y por la mar se llegaron la carraca de Rodas y el galeón de Portugal, y el del príncipe Andrea Doria y las carabelas, y comenzaron á tirar á La Goleta con su artillería,... y las galeras salían de ocho en ocho á tirar y se retiraban después de haber tirado, y luego venían otras tantas, y de esta manera jamás dejaron de batir por mar y por tierra, por manera que se acortaron mucha parte de los bastiones y murallas del castillo y revellín que delante tenían». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 274.

Protegidas por las trincheras y el fuego artillero, las tropas de Carlos V se acercan paulatinamente al fuerte turco, dispuestas a lanzar el ataque definitivo una vez castigados de manera extrema los muros del enclave.⁴⁴ Como veremos, la victoria iba a abrir de par en par las puertas al triunfo de Carlos V.

La batalla de los Pozos

En el octavo tapiz de la serie se representa y narra⁴⁵ la denominada «batalla de los Pozos», último intento por parte de Barbarroja de detener el avance de Carlos V hacia Túnez. Tomada La Goleta, el ejército imperial emprendió la marcha bajo el duro sol africano [Fig. 8]. Consciente de dicha situación, Barbarroja preparó la defensa de la ciudad en el oasis de Casebe, el único lugar con pozas de agua en todo el desértico camino.

El tapiz muestra, precisamente, el momento en que los turcos se lanzan por sorpresa sobre el ejército imperial cuando llega a los estanques, situados en un oasis con diferentes árboles, palmeras, etc. En primer plano aparece una gran poza, en la que los lansquenets han entrado a refrescarse, llenar recipientes o beber. Los soldados musulmanes les atacan, aprovechando la dificultad que encuentran para moverse. Santa Cruz hace una breve referencia a que el ataque solo hizo daño «en algunos tudescos que quedaban algo fuera del escuadrón cuanto una milla».⁴⁶ Tras esta escena se sitúa un amplio paisaje,

44. El relato narra cómo los capitanes «dijeron al Emperador qué les mandaba, y Su Majestad respondió que lo que á ellos pareciese, y dándoles la bendición y encomendándolos á Dios, arremetieron á la batería en sus escalas, y para ponerlas se echaron en el foso y subieron sobre los bastiones y batería, aunque la resistencia de los turcos y genízaros era mucha, porque luego acudieron allí con mucha artillería y escopetería y flechas y botafuegos y cañones con talegones de piedras con que hacían mucho daño; pero todo les aprovechó poco, porque los cristianos con mucha furia les entraron por todas partes sin poderse defender». SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 274-275.

45. «Pospuestas las dificultades que muchos contra la yda de tuncz proponian, dexando al principe doria con el armada y para proueer todas las cosas necesarias asi en mar como en tierra, y guarda de la goleta parte el emperador con el exercito en esta orden: la auanguardia lleva el marques del gasto con los soldados viejos espannoles a las oliuas y con los jtalianos, cuyo coronel / es el principe de salerno: a la del estanno / y en ella va el marques de mondejar con los ginetes y el marques alarcon con algunos albaneses: la batalla trae el emperador, en la qual van los grandes y parte de los caualleros de su casa y corte, siguiendo el estandarte que lleva su cauallerizo mayor, el Sennor de bosu: aqui van los alemanes y la artilleria que llevan los esclausos con las galeras. En la reta aguarda / viene el duque de alua con la otra parte de caualleros de la casa y corte del emperador y los archeros de la guarda con su guion y dos esquadrones de la jnfanteria nueua española. El carruage entrella y la batalla a la parte del estanio. Auiendo caminado en esta orden dos leguas y algo mas, se muestra en el campo barbarroxa, dexados los pozos atras con XII mil de a cauallo y C mil peones. / El emperador haze abrir los dos esquadrones de la auanguardia y ponese con la batalla y artilleria en medio, porque la frente del auanguardia sea mas fuerte. Recogense los ginetes detras de la arcabuzeria de la auanguardia. Comiençase la batalla a tirando la artilleria dentrambas partes, y juntamente combatiendo nuestros arcabuzeros por la parte de los oliuares. Pasa adelante el emperador, huien / los enemigos. Resisten IIIIo mill turcos, cabe los pozos. Entrales los espannoles: matando CCCC dellos. Tomanse siete pieças de artilleria. Quedan muertos de los enemigos poco mas de seis çientos. Barbarroxa se rretira a tuncz. buelue el emperador y asienta el real. cabe los pozos de que los nuestros traen gran necesidad por sed y calor jncomportable». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

46. SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 277.



Fig. 8. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *La batalla de los Pozos*, Bruselas, 1548-1554, 522 × 12 cm. Original perdido, copias en Sevilla, Reales Alcázares (Jacobus van der Gotten el Joven, 1740, 532 × 1172 cm) y Viena, Tapissieriensammlung, Inv.- Num. T X/4 (J. de Vos, Bruselas, 1712-1721, 531 × 1138 cm). La imagen corresponde a esta serie

donde podemos ver la caballería y los cañones de Barbarroja atacando desde todos los lados a las tropas imperiales. El ejército de Carlos V, no obstante, no se deja sorprender, barriendo a las filas enemigas.⁴⁷ Al mismo tiempo que contemplaba cómo sus tropas eran derrotadas, Barbarroja recibió la noticia de la revuelta de los prisioneros cristianos dentro de la misma ciudad de Túnez: la suerte de la campaña estaba echada.⁴⁸

La toma de Túnez

Los paños noveno y décimo de la serie están realizados para ser vistos de forma conjunta, generando una monumental panorámica de más de 16 metros de largo donde se recoge la ocupación y saqueo de Túnez [Figs. 9 y 10].

47. «... el Emperador llegó con sus escuadrones á tiro de artillería donde estaba Barbarroja, los mandó afirmar, y la morisma comenzó tirar con su artillería junto a los cristianos, y el Emperador mandó a sus artilleros que tirasen á los moros». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 277.

48. MANUEL FERNÁNDEZ ÁLVAREZ: *Carlos V, el César y el Hombre*, Espasa, Madrid, 1999.



Fig. 9. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *La toma de Túnez*, Bruselas, 1548-1554, 527 × 835 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A371-12657, S.13/9 (original)

Siguiendo la narración de la cartela⁴⁹ y la de Santa Cruz, al día siguiente de su victoria en Casebe el emperador levantó el campo para, manteniendo la formación, marchar sobre Túnez: «Aquel día quedó el ejército en los olivares haciéndose muy gran guarda, y otro día la mañana caminaron los escuadrones en la orden que hasta allí habían llevado la vuelta de Túnez, que estaba de allí dos millas».⁵⁰

Anteriormente, la llegada de Carlos V propició que los cerca de 20.000 cautivos que estaban prisioneros en Túnez se alzaran y ocupasen la alcazaba, hechos descritos por Santa Cruz con gran detallismo.⁵¹ Barbarroja, derrotado

49. «Levanta el emperador su exercito de los pozos el dia siguiente que barbarroxa fue desbaratado y con mui buena orden camina para tunez sin aver resistencia de los enemigos. Y llega junto al arrabal de la ciudad / y tomalo: mientras barbarroxa anda proueyendo la defension de tunez. En este tiempo los captivos que stan en el alcazar rompida la prison se alcan con el. Y haciendo sennal de vna torre campeando una bandera / piden socorro. El marques del gasto quel emperador auia embiado a tomar el arrabal viendo las sennales va en socorro por su mandamiento y entra en el alcaçar con algunos soldados. Barbarroxa, desesperando / de la entrada en el alcaçar y defensa de la çudad: se sale huyendo por la otra parte. Y siguenle sus turcos. Lo qual visto por muchos moros desmanparan la ciudad y se van. Apartose aidin arraez al qual llamavan caça / diablo con quinientos turcos: por el camyno de los gerbes y mueren de sed y calor el y ellos. Barbarroxa prosigue su camino para bona. El emperador dada liçencia para el sacco: y tomada la çudad: se aposienta en el alcaçar». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

50. SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 278.

51. «Fué el caso que Barbarroja al tiempo que salió de Túnez mandó quemar todos los cristianos que tenía cautivos, que pasaban de 20.000 y estaban todos encerrados en unos baños en la alcazaba, y el Judío no consintió que se quemasen, diciendo que si él había la victoria que los había después menester, y si no

en la batalla de los Pozos y con una rebelión en la ciudad, se vio forzado a huir gracias a unas galeras que tenía a resguardo en el puerto de Bona. La ciudad, sin apenas oposición, se rindió el día 21 de julio, entrando por la mañana los capitanes Jaén y Bocanegra con sus compañías. La inscripción superior del tapiz refiere la rebelión de los esclavos, la llegada del emperador y la huida del comandante otomano; en el paño podemos ver la aproximación de las falanges imperiales a los arrabales de la ciudad de Túnez, condenada al inminente saqueo.

El saqueo de Túnez

El décimo tapiz,⁵² complementario del anterior, muestra una amplia panorámica del asalto a la ciudad, visto desde el exterior de sus murallas. A pesar de la inicial oposición del emperador, durante tres días las milicias cesáreas infligieron un despiadado castigo sobre Túnez. El nivel de saqueo fue tal que Manuel Fernández Álvarez solo se atreve a compararlo con el «Saco» de Roma de 1527, realizado también por los lansquenets imperiales.⁵³ Las crónicas ofrecen una visión distinta a la que los historiadores tienen en la actualidad, y coinciden en que el expolio no fue especialmente lucrativo, más allá de la gran cantidad de esclavos capturados: Barbarroja había rapiñado previamente las riquezas de los tunecinos.⁵⁴ Así pues, se hicieron más de 18.000 esclavos, saqueándose la riquísima biblioteca real, la colección de perfumes, etc., que pasarían a Europa favoreciendo la implantación de un gusto orientalizante «a la morisca».⁵⁵

Contemplando la dura escena, sobre una loma, aparece Vermeyen. Le acompaña otro personaje, identificado en ocasiones con su ayudante Pieter

que cuando se retirasen en Túnez serían presto quemados, y los cautivos fueron de esto avisados por un renegado su amigo, y determinaron el día mismo que Barbarroja salió de la ciudad romper las paredes y puertas con los hierros que tenían, y salieron de los baños y se fueron á casas donde sabían que tenían armas y se armaron y se volvieron a la alcazaba y se alzaron con ella, matando á los que estaban dentro». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 278.

52. «Despues que la çidad se començo a saquear y algunos moros que se defendian en sus casas fueron muertos: toman los soldados a prision y por esclavos toda la gente que de los / enemigos se halla dentro. Que es grand numero: y mucha rropa y algun dinero: que por la priesa de huir los moros no auian podido llevar consigo: ni bien esconder. Hallanse en la / çidad muchos Christianos captiuos: y en el alcaçar muchos mas. Poque alli auia mandado barbarroxa que se pusiesen en prision todos los esclavos que pudiesen tomar armas con los / que el auia puestos traídos de rreino. Passa el numero de XX mill. personas con muchachos y mugeres de todas naçiones. Los quales este dia son puestos en libertad. Da el emperador su / çidad y mugeres e hijos que stauan en el alcaçar al rrei de tenez el qual queda por tributario del emperador: aceptando de buena las condiçiones que le quiso poner». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

53. FERNÁNDEZ, *Carlos V*.

54. «Y así se ganó Túnez a 21 de Julio y se hizo una gran matanza en los moros y moras que se hallaron dentro, y el saco no fue tal como se pensaba, porque Barbarroja les había tomado lo mejor y otros se habían salido con el temor de la ciudad y llevando lo que tenían. Tomáronse muchos moros y moras cautivas... y muchos moros rescató el Rey de Túnez». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 279.

55. DESWARTE-ROSA, «L'expédition».



Fig. 10. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *El saqueo de Túnez*, Bruselas, 1548-1554, 515 × 806 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A227-6193, S.13/10 (original)

Coecke⁵⁶ o con alguno de los cronistas presentes, quizá Santa Cruz o Felipe de Guevara.⁵⁷ Aparecen tomando notas, como testigos de la acción, cuya aportación, visual y escrita, tendría carácter de verdad oficial, incuestionable.

La salida de Túnez hacia el campamento de Rada

El paño representa la salida triunfal de Carlos V de Túnez el día 27, marchando con sus legiones hacia Rada, fértil población en el camino hacia La Goleta [Fig. 11]. Desde allí iban a iniciarse los preparativos para el reembarque de las tropas con destino a Europa. Santa Cruz describe en su crónica los últimos acontecimientos de la campaña de manera bastante somera, como es el caso de la marcha del ejército de la capital norteafricana.⁵⁸

56. P. JUNQUERA: «Las batallas navales en los tapices», *Reales Sitios*, 17 (1968), pp. 40-55.

57. CHECA, *Tesoros*.

58. «Después que la ciudad de Túnez fue ganada y saqueada, se salió Su Majestad de ella con todo el ejército, y se volvió camino de La Goleta y por otro camino que el que había hecho, en el cual estaban dos buenas villas dichas Rabos y Rugo (*sic*), donde el Emperador se aposentó con su corte y todo su ejército, y estuvo hasta primero día de Agosto en que se fue á La Goleta». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 279.



Fig. 11. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada*, Bruselas, 1548-1554, 522 × 1.000 cm. Original perdido, copias en Sevilla, Reales Alcázares (Jacobus van der Goten el Joven, 1740, 554 × 932 cm); Viena, Tapisseriensammlung, Inv.- Num. T X/7 (J. de Vos, Bruselas, 1712-1721, 527 × 890 cm). La imagen corresponde a esta serie

La imagen recoge el abandono de la ciudad norteafricana, organizándose como un gran cortejo triunfal «a l'antica». Por su parte, la cartela principal⁵⁹ del tapiz recoge acontecimientos posteriores a la salida imperial. La crónica de Sepúlveda es la única que hace referencia a hechos presentes en el tapiz, como la llegada de población autóctona dispuesta a pagar el rescate de sus familiares, advirtiéndole con ramas de olivo de la bondad de sus intenciones: las mismas ramas de olivo que, como hemos visto, le ofrecen en la imagen una serie de personajes al triunfante emperador. También Sepúlveda relata la liberación y ayuda a los cautivos cristianos que habían caído en las garras de Barbarroja.⁶⁰ En claro contraste, el resto de cronistas no hacen prácticamente referencia a estos hechos.

59. «Auiendo estado el emperador ocho dias en tenez hizo salir el exercito y con el se viene a aposentar en Rada, donde / manda que los moros que quisieren venir a rescatar los suyos, lo puedan hazer con seguridad. Vienen muchos a / comprar ropa de los soldados que por el estanno hauian traydo en barcas, otros a rescatar mugeres e hijos y todos / con ramos de oliva en las cabeças, para que se conoçiese de los soldados a lo que venian. Estando alli el emperador / mando dar nauios a los Christianos libertados, cada vno en la nao de su nacion, porque de todos hauia cautiuos y naues». W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

60. JUAN GINÉS DE SEPÚLVEDA: *De Bello Africo*. Ed. y estudio a cargo de MERCEDES TRASCASAS CASARES, UNED, Madrid, 2005.



Fig. 12. JAN CORNELISZ VERMEYEN (diseño) y WILLEM DE PANNEMAKER (realización), *El embarque en La Goleta*, Bruselas, 1548-1554, 521 × 1.002 cm. Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.-Nr. A371-12658, S.13/12 (original)

El embarque en La Goleta

La serie de tapices acerca de la «Jornada» de Túnez se cierra con esta amplia vista del embarque y salida de la flota imperial del puerto de La Goleta [Fig. 12]. Tras salir de Túnez, Carlos V establece su campamento junto a la «Torre del Agua», última estación antes de retornar a Europa. Todos estos preparativos se muestran y describen en el paño,⁶¹ y de forma similar en la crónica de Santa Cruz: reforma de La Goleta, establecimiento de guarniciones en distintos puntos fuertes,⁶² destrucción de algunos enclaves que podían ser un peligro para las posiciones españolas...⁶³ También el cronista dedica un

61. «Buelue el emperador desde rada a la goleta; y allí manda assentar el exercito en la parte donde antes staua. viene el rey de tunez a firmar las capitulaciones: en las quales se haze tributario / del emperador y sus sucessores en el Reyno de Espanna. Manda el emperador fortificar la goleta: y dexa en guarda della a don Bernaldino de mendoça con mil spannoles. embarcase / el exercito casi mediado el mes de agosto. Bueluese el infante don luys con la armada de Portugal. El marques de mondejar con las naues y la gente que havia traydo. Don aluaro de Baçan / con las galeras de Espanna. Los alemanes e italianos en otras naues se voluieron a sus tierras. El emperador con las galeras del principe: napoles: Sicilia: Papa y religion: con algunas naues / que llevan los soldados viejos Spannoles se parte con determinacion de combatir la ciudad de Africa. Mas los vientos contrarios le forçaron dexar aquel camino y tomar el de Sicilia». En W. SEIPEL y G. KUGLER, *Der Kriegszug*.

62. «Mandó el Emperador que en la Goleta quedasen quatro Capitanes españoles con sus compañías de los que habían venido de España, [...] y por General mandó quedar a D. Bernardino de Mendoza, hermano del Marqués de Mondéjar, y mandó asimismo quedar en La Goleta a Ferramolín para que la fortificase... y así mismo mandó Su Majestad que quedasen en Bona otros quatro Capitanes». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 281.

63. «Mandó que se derribase la Torre del Agua, y micer Benedicto de Ravena, Ingeniero mayor de Su Majestad, la hizo minar y poner ciertos barriles de pólvora debajo, los cuales después que les fue puesto fuego hicieron volar la torre en muchos pedazos». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 282.

capítulo entero al hecho trascendental que ocurre en el grupo de tiendas del centro del tapiz: sentados alrededor de una mesa, Mulay Hassan y Carlos V, acompañados por sus consejeros, están firmando el tratado de paz. Ante ellos, un grupo de mujeres lo celebra bailando. Una vez firmadas las capitulaciones el César, tal como narra Santa Cruz, dio por culminada de forma exitosa la campaña.⁶⁴

El tercio superior del paño está ocupado por una amplia vista del golfo de Cartago cuyas aguas son surcadas por las galeras imperiales, rumbo a Europa.⁶⁵ El miércoles 18 por la mañana había levado anclas de las playas norteafricanas el cuatrirreme imperial, del cual bajó Carlos V en Trapani, el 22 de agosto de 1535. A partir de este momento el emperador iniciaría un triunfal recorrido por las principales ciudades italianas en las que, en un marco ficticio de retorno a la Antigüedad, fue recibido como un nuevo Escipión, culminado con su nombramiento en Roma, por parte de Pablo III, como «Carolus Africanus».⁶⁶

CONCLUSIÓN

Siguiendo los planteamientos de F. Checa, la «Jornada de Túnez» y sus consecuencias artísticas actuaron como punto de inflexión en la creación de la imagen madura del emperador.⁶⁷ Multitud de producciones icónicas y textuales, puestas al servicio de Carlos V, confluyeron en la creación de un amplio programa retórico en beneficio de la imagen del César, descollando especialmente la serie de tapices y las distintas crónicas bélicas. Con nuestro trabajo, por tanto, creemos aportar consistencia al concepto que entiende este conjunto de paños como una especie de «crónica tejida», vinculada fundamentalmente con el relato de Santa Cruz, y no solo como motivo de inspiración temática, sino como parte de un proyecto amplio de construcción de una «verdad» histórica tamizada por los intereses de la corte carolina. La imagen de los tapices y el texto de cartelas y crónica convergen en la articulación de un relato común, estableciendo un «funcionamiento sincrónico» que devino en un entramado icónico-literario puesto al servicio del emperador.

64. «Hecho esto y viendo Su Majestad que no había posibilidad de hacer la empresa de Argel, así por ser tan larga la navegación desde Túnez á ella y siendo ya casi pasado el verano, como por estar la gente cansada y fatigada del trabajo que había pasado, así de calores como de falta de vituallas, por donde la mayor parte de ella había adolecido de calenturas y otras indisposiciones, y así se resolvió Su Majestad de deshacer la dicha armada y ejército, y mandó embarcar a toda la gente». SANTA CRUZ, *Crónica*, pp. 281-282.

65. «A los 13 de Agosto se embarcaron los 4.000 españoles soldados viejos, y á los 17 salieron de La Goleta el galeón y naos y carabelas de Portugal para volverse á su Reino, y otro día siguiente salieron las galeras y naves de España, yendo por Capitán de las naos el Marqués de Mondéjar... y de las galeras D. Álvaro de Bazán». SANTA CRUZ, *Crónica*, p. 282.

66. MARIA LUISA MADONNA: «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de ciudades», en ALFREDO MORALES (coord.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 119-153.

67. CHECA, *Carlos V*.

El estudio comparativo de ellos nos permite afirmar con mayor certeza de la existente hasta ahora el papel de Alonso de Santa Cruz y su crónica en la gestación de la serie de paños. Aunque, como hemos dicho, no se conoce documentación que los vincule directamente, sí que es cierto que existen muchos aspectos comunes, al tiempo que los diferencian de otros relatos. A un nivel muy concreto, y por lo que respecta a las imágenes de los paños, la del segundo se centra en la gran parada militar celebrada en Barcelona, a la que únicamente dedica atención preferente Santa Cruz. Igualmente ocurre con el sexto tapiz de la serie, dedicado a las escaramuzas del marqués de Alarcón y el duque de Alba en busca de provisiones. Las similitudes también se extienden a las cartelas, ya que las del tercer y sexto paño siguen de forma casi literal la prosa del cosmógrafo imperial.

No obstante, la aparente vinculación que une su texto y la imagen de los paños de Túnez trasciende de la traslación literal de fragmentos o los evidentes paralelismos narrativos. Va más allá, y parece alcanzar a la concepción general del conjunto, así como a la forma de representar los hechos y a la figura imperial. La reflexión actual acerca del «modo de representación» usado en el conjunto de tapices oscila entre la visión planteada por F. Checa, quien entiende que la apuesta por el verismo debe entenderse en el marco de la articulación del nuevo lenguaje clásico en que iba a basarse la imagen cesárea a partir de los años 40; y la visión rigurosa, científica, defendida por M. Á. de Bunes, alejada de cualquier concesión a la Antigüedad, como un hecho diferenciado dentro del amplio conjunto artístico, alegórico y «all'antica», derivado de la campaña norteafricana. En nuestra opinión no son valores contradictorios: la serie de tapices parte de una concepción clásica, pero entendida desde una perspectiva moderna e identificada con la contemporaneidad del momento en que fueron tejidos. Más que un rechazo de la Antigüedad, representan una comprensión profunda de sus principios y valores estético-ideológicos. Esta valoración del mundo clásico sería capaz de concretizarse, en el momento de articular todo el conjunto de imágenes vinculado a la «Jornada de Túnez», a partir de distintos registros formales y expresivos en función del público al que iban dirigidas. Disponer columnas partidas, personificaciones de los ríos o soldados «a la romana», de alguna manera no es más que una aproximación superficial a la Antigüedad, válido, no obstante, para su uso en las grandes entradas triunfales italianas de 1535-1536, destinadas a un público más amplio. La concepción de los tapices es distinta de la de estas entradas: su uso limitado a ceremoniales de corte hizo que estuvieran expuestos a un público limitado, elitista y, en muchos casos, de gran nivel intelectual. Debemos tener presente, además, que tanto el creador de los diseños, Vermeyen, como los Habsburgo mecenas del proyecto, provenían de un ambiente cultural nórdico en el que el seguidismo vacío y puramente formal de la formas anticuarias no se impuso sin discusión. Las propuestas de un pensador tan influyente en la corte carolina en sus primeros momentos como Erasmo de Rotterdam así lo reflejan en textos

como su *Ciceronianus*. Aunque se trata de una sátira de los vicios literarios del ambiente romano, del lenguaje pomposo de aquellos a quienes nombra «ciceronianos», parte de su ideario es trasladable a la concepción general del arte: la burda copia de los antiguos es una mascarada, «Roma ya no existe, no tiene sino ruinas y escombros, huellas, vestigios de su desgracia antigua... ¿Quiénes son esas gentes que siguen soñando con la vieja Roma dueña del mundo y con su pueblo vestido de toga?». ⁶⁸

Vermeyen y los ideólogos de los tapices huyeron de este tipo de elementos más evidentes, pero sí que configuraron una serie de imágenes claramente vinculadas con el ideario intelectual clásico. El carácter verista de las representaciones entronca con la tradición romana de representar hechos históricos contemporáneos destinados a exaltar públicamente la gloria del soberano, como los relieves del Arco de Tito o la Columna Trajana. La voluntad narrativa y realista, de crónica, tiene mucho que ver con la recuperación de la historia como disciplina de conocimiento rigurosa, cuyas bases las habían establecido Tucídides o Tito Livio. Tras el rigor espacial y la narración casi cruenta de los hechos se vislumbran, así, los escritos de los grandes referentes de los príncipes renacentistas y, por supuesto, de Carlos V, tales como Julio César.

La amplia formación cultural y humanista de Alonso de Santa Cruz hizo de él una figura plenamente capaz de asimilar esta forma elevada de acercamiento al pensamiento y lenguajes clásicos, reflejándolo además en sus numerosos proyectos. La forma de representación general de los tapices, con su obsesiva atención geográfica en la que se llegan a incluir cartelas de orientación, la unión texto-imagen, etc., responde a planteamientos muy similares a los que expresa Santa Cruz en su memorial remitido a Carlos V el 28 de febrero de 1557. Aunque se refiere a un proyecto distinto, en unas breves líneas destila gran parte de su concepción del arte, de su función y fundamento. En él propone hacer una *Historia de las Indias* «agnediendo en el libro la pintura de las provincias que allí se hallasen y escribiesen, a manera de las tablas de Ptolomeo; lo cual no es pequeño provecho para la perpetuación y buena memoria de la persona de Vuestra Alteza». ⁶⁹ Tanto este texto como los tapices parecen responder a una ideología de la representación común, basada en la unión de geografía e historia, texto e imagen, apoyada por tanto en el verismo y la fidelidad científica. Además, como podemos ver en la referencia a Ptolomeo, esta concepción del arte vendría justificada por los prestigiosos modelos clásicos, referente indiscutible a seguir. Como colofón, la finalidad de todo ello es perpetuar la memoria del emperador, articulando unas formas artísticas de clara finalidad persuasiva y retórica, en beneficio del poder y la gloria cesárea. Así pues, parecen evidentes las convergencias, vínculos y similitudes entre

68. ERASMO DE ROTTERDAM: *El ciceroniano*, ed. de MANUEL MAÑAS NÚÑEZ, Akal. Clásicos latinos medievales y renacentistas, Madrid, 2009.

69. CARRIAZO, *Alonso de Santa Cruz*.

los tapices y el relato de Santa Cruz, entendidos como parte fundamental e inseparable de un proyecto mayor, de un deslumbrante conjunto de productos culturales destinados a la mitificación de la imagen de Carlos V. ●

MICHELANGELO. MUERTE Y RESURRECCIÓN: DE LAS IMÁGENES EN EL SEPULCRO DE GIULIANO DE MÉDICI

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE
Universidad del País Vasco

Recibido: 22/09/2015 / Evaluado: 08/03/2016 / Aprobado: 14/04/2016

RESUMEN: El comentario sobre las tumbas de los Médici en San Lorenzo de Florencia, nos lleva al análisis de su iconografía y, consiguientemente, al estudio de su sentido final en relación con la idea de la Muerte. Escasa iconografía pero suficiente para mostrar la capacidad de todo un genio como lo fue Michelangelo que supo traducir en formas aquella «teología poética» de la que nos hablara Ficino.

Palabras clave: Michelangelo, iconografía, alegoría, muerte, tumbas mediceas.

ABSTRACT: The analysis of the Medicean tombs in San Lorenzo Church in Florence leads us to the analysis of its iconography and, consequently, to the comprehension of its final meaning in relation to the idea of Death. The iconography is not very extense but enough to show Michelangelo's genius who was able to turn into stone Ficino's «poetic theology».

Keywords: Michelangelo, iconography, allegory, death, Medicean tombs.

Tratando de considerar el sentido de la belleza y el amor en Michelangelo, forzosamente hemos de detenernos en los diálogos de Platón como el *Fedro* y el *Banquete*. De igual manera, a la hora de comentar la interpretación plástica de la muerte en la escultura del genial florentino, no podemos obviar el Fedón y la literatura neoplatónica que, para esta fecha, revivía con intensidad en la ciudad del Arno con Ficino y la traducción del llamado *Corpus Hermeticum*.

Fue sin duda el llamado *Corpus Hermeticum*, considerado escrito por Hermes Trismegisto, uno de los textos sobre la creación que más influyeron entre los platónicos de los siglos xv y xvi florentinos y que, como sabemos, Cosme el Viejo mandara traducir a Ficino del texto griego en el año 1464. El llamado *Corpus Hermeticum* se pensaba dictado en Egipto ya en los tiempos de Moisés, hoy en día se sabe que responde al pensamiento neoplatónico de comienzos de la Edad Media. Hermes, considerado el inventor de la escritura en Egipto, nos dice que adquirió su conocimiento a través de una visión mística donde contempló el movimiento de las esferas celestes, siendo «Poimandres», la Inteligencia Universal, quien le reveló todos estos misterios cósmicos.

También debemos considerar como fuente singular para intelectuales y artistas los llamados *Hieroglyphica*, una escritura considerada como ideogramas que tantas respuestas ofreció en las artes del humanismo como lenguaje visual poético y semántico. Su origen lo encontramos en el clérigo y geógrafo florentino Cristóforo Buondelmonti que localizó un pequeño manuscrito en griego de los *Hieroglyphica* en la isla de Andros hacia 1419 con unas 189 descripciones de figuras y sus interpretaciones. Su valor, hoy en día, es importante pues, aunque escrito en griego, supone el único texto que nos ha llegado que tuvo por objeto la escritura egipcia. El título del manuscrito nos dice: *Hoieroglyphica de Horapolo del Nilo que escribió en egipcio y que después Philipo tradujo al griego*.

Su llegada a la ciudad del Arno en el año 1421 estableció toda una revolución cultural entre los humanistas y artistas quienes, desde Plinio, sabían de la sabiduría y filosofía contenida en los obeliscos; incluso consideraban que Platón se formó en el país del Nilo. Así, el célebre manuscrito, ignorado en su contenido por Buondelmonti, pasó a las manos de Poggio Bracciolini (traductor de Diodoro Sículo) y a Niccolò de' Niccoli, erudito muy interesado por las cuestiones egipcias. La difusión a partir de la fecha fue singular en el viejo continente y destacaron las ediciones latinas elaboradas en Italia y Francia en los siglos xvi y xvii. En las artes, su huella la apreciamos en composiciones pictóricas y en estampas del siglo xv como daremos cuenta en este comentario.

Los jeroglíficos se consideraban, en consecuencia, un medio, un recurso intelectual para conocer y desvelar aquellos contenidos abstractos del pensamiento y que veremos aplicados en este conjunto escultórico de Michelangelo quien, como advertiremos, no pudo escapar a su influencia. En este sentido se manifiesta el jesuita Kircher en el siglo xvii.

Nos cuenta Tolnay que para este inigualable creador de formas e ideas que nos ha legado el pasado, fueron dos los aspectos que determinaron su obra

artística, el llamado *eros platónico* y la *inmoralidad del alma*, conceptos que, para el historiador, toman su fuente en el pensamiento platónico encarnado por Ficino.¹ Y es aquí, en su visión de la inmortalidad donde encontraremos toda una filosofía de muerte a través de la singular iconografía que nos presenta. Sin duda, el artista, formado en la filosofía platónica imperante, entendía como se señala en el *Fedón* que toda la vida es un trabajo preparatorio de la muerte, razón por la que el filósofo no debe temerla, pensamiento muy próximo al que enuncia Séneca siguiendo los principios socráticos en su tratado *Sobre la brevedad de la vida* (A Paulino, L.V, VII).²

La tumba de Julio II en San Pietro in Vincoli (Roma) y la capilla Médici en San Lorenzo (Florencia) serán fiel expresión de este argumento. Vamos a reparar en la segunda y concretamente en la tumba de Giuliano de Médici, duque de Nemours (1479-1516), hijo de Lorenzo el Magnífico y de Clarice Orsini y restaurador del poder de los Médici en Florencia en el año 1512.

El proyecto de este espacio para la muerte, la capilla Médici, fue ideado por Michelangelo a propuesta del papa mediceo Leon X entre los años 1517-1521. El objetivo buscaba culminar una capilla simétrica a la sacristía vieja que levantara Brunelleschi en el siglo anterior. En su interior, el proyecto del artista ideó una sepultura exenta en el centro de la capilla, más tarde la consideró parietal con dos sepulcros y finalmente adaptó su propuesta a dos sepulturas adosadas como hoy se encuentran [Figs. 1 y 1 bis].



Fig. 1. MICHELANGELO, Capilla Medicea, sacristía en San Lorenzo, Florencia 1517-1524

1. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Mitología e Historia del Arte*, T. I., Madrid, 2012.

2. CH. TOLNAY: *Miguel Ángel escultor, pintor y arquitecto*, Madrid, 1985, p. 41.

Precisa Platón en el *Fedón*: «Los hombres ignoran que los verdaderos filósofos no trabajan durante su vida sino para prepararse a la muerte; y siendo esto así, sería ridículo que después de haber perseguido sin tregua este único fin, recelases y temiesen, cuando se les presenta la muerte».

Séneca: «Toda la vida se ha de ir estudiando, y lo que más se debe ponderar es que toda ella se ha de gastar en aprender a morir».

Tras la extracción del mármol en las canteras toscanas de Carrara entre 1521 y 1524, Michelangelo comenzó su trabajo escultórico. El conjunto combinaba el blanco mármol con la grisacea *pietra serena* de los muros y se completaría con las decoraciones pictóricas que nunca se llevaron a efecto como recoge Tolnay.³

El esquema de la tumba nos remite a lo universal, a una concreta visión del mundo, a la ascensión del alma tras la muerte que, en la tumba de Giuliano, la observamos en diferentes estadios [Fig. 2].

DEL VIAJE A ULTRATUMBA, CASTIGO, PURIFICACIÓN Y ELEVACIÓN

No solamente las pinturas quedaron en el olvido, el proyecto escultórico tampoco se completó. Así, la zona inferior de las tumbas responderían a un programa concreto fijando en piedra la expresión del Mundo Material, de la materia como centro que atrae toda corporeidad, quedaría figurado iconográficamente por los ríos del Hades como observamos en la recreación [Fig. 3].

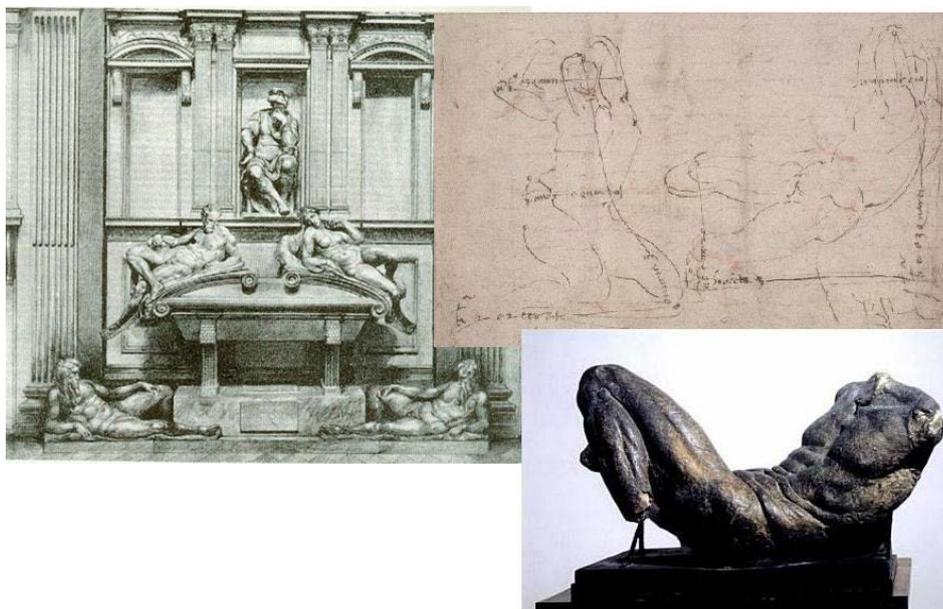


Fig. 3. MICHELANGELO, *Capilla Medicea*, recreación con los ríos del Hades en la tumba de Lorenzo, duque de Urbino. Diseño de Michelangelo para los ríos de Hades (1525). Modelo conservado en la casa Buonarroti de Florencia

3. TOLNAY, *Miguel Ángel escultor*, pp. 39-40. Nos dice que en el proyecto se pensaba pintar los lunetos y los muros y que Giovanni da Udine, de la escuela de Rafael, pintó en su tiempo frescos en la cúpula hoy perdidos.

Es así que Platón considera que el primer camino del alma tras la muerte supone un descenso al reino del Hades rodeado por los ríos infernales (70b):

... las almas, al abandonar este mundo, van al Hades, y desde allí vuelven al mundo y vuelven a la vida, luego de haber pasado por la muerte. Si eso es cierto, y los hombres después de la muerte vuelven a la vida, se sigue de aquí necesariamente que las almas están en el Hades durante este intervalo, porque no volverán al mundo si no existiesen, y será una prueba suficiente de que existen si vemos claramente que los vivos no nacen sino de los muertos...

Una nueva vida tras la muerte, una vida de felicidad que leemos en el *Fedón* (114b):

Dispuestas así todas las cosas por la naturaleza, cuando los muertos llegan al lugar a que los ha conducido su guía, se los somete a un juicio para saber si su vida en este mundo ha sido santa y justa o no. Los que no han sido ni enteramente criminales ni absolutamente inocentes son enviados al Aqueronte, y desde allí son conducidos en barcas a la laguna Aquerusia, donde habitan sufriendo castigos proporcionados a sus faltas, hasta que, libres de ellos, reciben la recompensa debida a sus buenas acciones. Los que se consideran incurables a causa de lo grande de sus faltas y que han cometido muchos y numerosos sacrilegios, asesinatos inicuos y contra ley u otros crímenes semejantes, el fatal destino, haciendo justicia, los precipita en el Tártaro, de donde no saldrán jamás. Pero los que sólo han cometido faltas que pueden expiarse, aunque sean muy grandes, como haber cometido violencias contra su padre o su madre, o haber quitado la vida a alguno en el furor de la cólera, aunque hayan hecho por ello penitencia durante toda su vida, son sin remedio precipitados también en el Tártaro; pero transcurrido un año, las olas los arrojan y echan a los homicidas al Cocito, y a los parricidas al Piriflegetón, que los arrastra hasta la laguna Aquerusia. Allí dan grandes gritos, y llaman a los que fueron asesinados y a todos aquellos contra quienes cometieron violencias, y los conjuran para que les dejen pasar la laguna, y ruegan se los reciba allí. Si los ofendidos ceden y se compadecen, aquéllos pasan y se ven libres de todos los males; y si no ceden, son de nuevo precipitados en el Tártaro, que los vuelve a arrojar a los otros ríos, hasta que hayan conseguido el perdón de los ofendidos, porque tal ha sido la sentencia dictada por los jueces. Pero los que han justificado haber pasado su vida en la santidad dejan estos lugares terrestres como una prisión y son recibidos en lo alto, en esa tierra pura donde habitan. Y lo mismo sucede con los que han sido purificados por la filosofía, los cuales viven por toda la eternidad sin cuerpo, y son recibidos en estancias aún más admirables.

Es así, que a través de los ríos del Hades se remite al viaje tras la muerte, se manifiesta la idea del Juicio del alma, su castigo, la purificación del espíritu y su ascensión final al paraíso, a la suprema perfección, todo un recorrido expresado en idea que converge claramente con el pensamiento cristiano:

Y lo mismo sucede con los que han sido purificados por la filosofía, los cuales viven por toda la eternidad sin cuerpo, y son recibidos en estancias aún más admirables.

DE LA REGIÓN NATURAL, EL MUNDO MATERIAL SUJETO A LA MUERTE

Cicerón, en su comentario al *Sueño de Escipión*, es claro en afirmar que, entre las nueve esferas, todas son eternas salvo la última, la terrena, donde todo está sujeto a la gravedad, a lo efímero, a la muerte.⁴

Y es así que Michelangelo dispone dos alegorías, el Día y la Noche. El florentino economiza la iconografía y, en pocas imágenes, explica todo el discurso humano en un mundo efímero y temporal donde, siguiendo a Petrarca, se manifiesta todo un triunfo del Tiempo, en su caso, sobre la vida.

La Noche, hija de Caos, expresa el discurrir del tiempo, un destino universal en el medio terreno que se sucede sin remedio para unos y otros sin distinción alguna; pasan días y noches, muchas o pocas, pero el fin es único para todos, una tumba que lleva a la última noche, a la total oscuridad en el hombre. Y es aquí, con la Noche, donde el florentino hace gala de un conocimiento único no solamente de la forma estética, también de su amplia cultura, de sus conocimientos filosóficos que resume en pocos pero singulares detalles, en una iconografía que, fundamentada en la tradición semántica de la forma, sabe expresarla como nadie.

Entre la vida y el sueño discurre el tiempo, un tiempo asesino que, a modo de Saturno, siega la existencia, vida, sueño y muerte explica el discurso temporal del hombre. La Noche, como señalaba Hesíodo, tuvo dos gemelos, dos, curiosamente el Sueño y la Muerte que, en esta filosofía marmórea se dan cita y acompañan y explican la figura de la Noche.

4. CICERÓN: *Sobre la República*, Gredos, Barcelona, 1995, pp. 158-171.

«Mientras yo proseguía mirando, El Africano siguió hablando: “¿Cuánto tiempo permanecerá tu mente clavada a la Tierra? ¿Contemplas el glorioso Templo al que has llegado? Ahora sabes que el Universo se compone de nueve círculos”, o más bien Esferas, todas unidas entre sí, una de las cuales es celestial, y la más lejana, que abarca a todas las demás, la Deidad suprema que conserva y gobierna a las otras. En esta esfera se realizan las revoluciones eternas de las Estrellas, y a ella están sometidas las siete esferas que giran hacia atrás con un movimiento contrario al de la Esfera Celeste. La primera (de las Siete) Esferas está ocupada por la Estrella que en la Tierra se llama Saturno. Luego viene la esfera de esa espléndida Estrella, saludable y afortunada para la raza humana, llamada Júpiter. Luego viene la Esfera Roja, terrible para la Tierra. A la que llamáis Marte. Bajo estas esferas, y casi en la región media, está situado el Sol, el Dirigente. Jefe y Gobernador de las otras Luces. la mente del Mundo y el principio organizador, de tan maravillosa magnitud que ilumina e impregna con su luz todas las partes del Universo. Las Esferas de Venus y Mercurio siguen al Sol en sus respectivos cursos como compañeras suyas. En la Esfera inferior la Luna gira iluminada por los rayos del sol. Bajo ésta en verdad no existe nada que no esté sometido a la muerte y decadencia, salvo las Almas, que por donación de los Dioses han sido entregadas a la raza humana. Por encima de la Luna todas las cosas son eternas, pero la Esfera de la Tierra, que ocupa un lugar medio y es la novena, no se mueve: es la más baja y a ella son atraídos todos los cuerpos por su propia gravedad».

Leemos en la *Teogonía*:

Parió la Noche al Maldito Moros, a la Negra Ker y a Thanatos, parió también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños.

Hipnos, sueño y Thanatos, muerte. Ripa, siguiendo a Pausanias nos habla de este asunto, de la Noche, de Hipnos y Thanatos al recordar esculturas antiguas con esta representación:

Mujer vestida con un manto... llevando en la cabeza una corona de adormideras. Con el brazo derecho ha de estar sujetando a un muchachito blanco, y con el izquierdo otro negro y contrahecho de piernas, pareciendo dormidos ambos niños. Casi todo lo expuesto es tal como lo describe Hesíodo.... La corona de adormidera, por sus singulares propiedades que provocan la somnolencia, representa precisamente al Sueño, hijo y efecto de la Noche, el cual se simboliza particularmente mediante el niño que sujeta con la izquierda, que ha de estar durmiendo, mientras que el otro, torcido y contrahecho, representa la Muerte. Así lo explica el escritor griego Pausanias en sus citadas *Eliadas*, por haberse hallado en sus tiempos una estatua de esta guisa en el interior de un Templo de la Región de la Elide.

Como apreciamos, la Noche pisa con su pie una planta, la adormidera como nos cuenta Tolnay y, por lo mismo, la figuración de Hipnos, el Sueño, pues es su tradicional atributo como apreciamos en esculturas romanas del siglo I como la encontrada en el templo de Afrodita en Cyrene. Andrea Mantegna, fines del siglo XV nos ofrece su dibujo en el que observamos a dos sátiros, uno dispone el almohadón sobre un varón semidesnudo, el otro expande el aire sobre la mujer desnuda; Cupido al igual que los jóvenes, se encuentra sumido en un profundo sueño. Las señaladas alegorías las encontramos en el conocido *Sueño del doctor* de Alberto Durero. Al fondo de la composición un árbol seco que en su tronco presenta las adormideras como alegoría del sueño que se observa en el espacio amoroso. Robetta, hacia el año 1520 abre su plancha sobre la Alegoría del amor carnal y en ella junto a la pareja amorosa atada por Cupido, presenta en la zona inferior de la estampa otros dos amorcillos que recuerdan los gemelos hijos de la Noche relatados por Pausanias, uno pisando la calavera (Thanatos-muerte) y el otro con dos adormideras en su mano (Hipnos-sueño). Por tanto, el amor como goce pasajero, un mero sueño, que lleva irreductiblemente a la muerte.

Es el tiempo, el paso del día y la noche, el paso de la consciencia al sueño, un asesino que roba la vida. Michelangelo, en su imaginario, lo explica magistralmente. Apreciamos bajo la rodilla de la Noche el búho, ave que pasamos a comentar en el sentido semántico que nos ofrece: la muerte imprevista, el fin del tiempo que nunca tiene anuncio y que provoca la noche final a su capricho [Fig. 4].

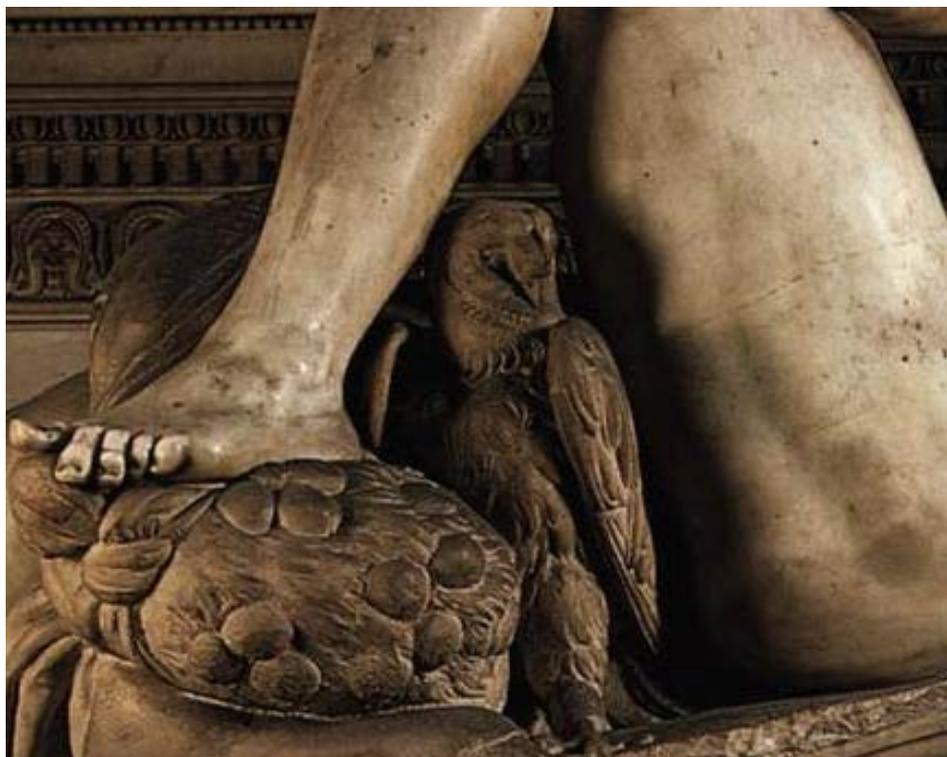


Fig. 4. MICHELANGELO, *Capilla Medicea*, El búho y adormidera bajo la figura de la Noche

El genio florentino quiere expresar que la muerte asola en todo tiempo, tanto en la niñez como en la juventud y vejez. Por esta razón se ha de estar preparado para alcanzar la resurrección en Dios, el paso al Hades y la posterior elevación del espíritu como recoge Platón. El tema queda significado por la lechuza o búho, animal propio de Atenea que en los *Hieroglyphica* no remite a otra cosa, sino a la muerte imprevista [Fig. 5]. Horapolo lo refiere por el llamado cuervo nocturno que en las historias naturales se identifica con el búho, pues como cuervo era conocida el ave en la Antigüedad, para decir:

Un cuervo nocturno representa muerte que se acerca de repente a los polluelos de las cornejas por la noche, como la muerte se acerca de pronto.

La idea toma su fuente de Aristóteles, Plinio, Ovidio y Eliano, se continúa por san Isidoro señalando que es ave propia de cementerios y, en similares términos, la propone Valeriano en su citada *Hieroglyphica*.⁵

5. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Los Hieroglyphica de Horapolo*, Madrid, 1991, p. 347. Se señalan las fuentes clásicas que hacen corresponder al cuervo nocturno con la lechuza o el búho, es el caso de Aristóteles y Eliano.

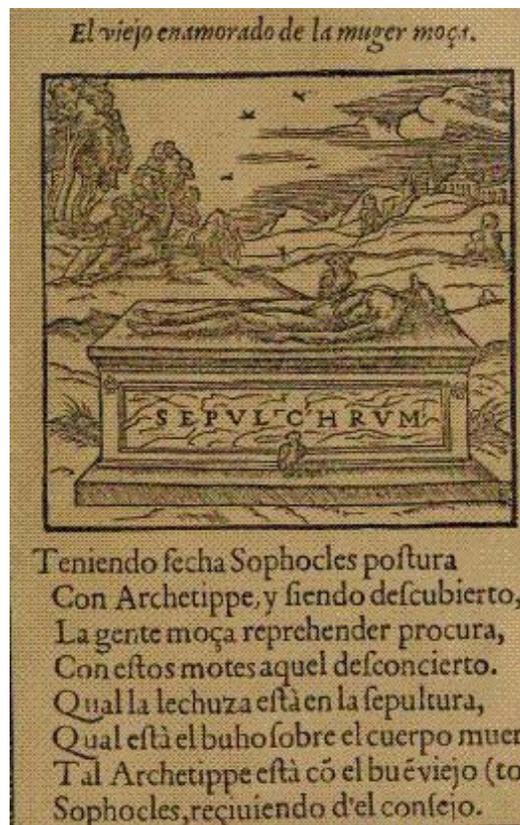


Πῶς θάνατον
 Νυκτεράξ, θάνατον σημαίνει ἄφω πρὸ ἐπι-
 χεται τοῖς νεοαῖοις κατὰ τὰς ἡμέρας, ὡς ὁ θάνατος
 ἄφω ἐπιέρχεται.

Cómo representan «muerte imprevista».

*Un cuervo nocturno representa «muerte»;
 pues se acerca de repente a los polluelos de las
 cornejas por la noche, como la muerte se acerca
 de pronto.*

Fig. 5. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Muerte imprevista. Cuervo nocturno o búho



El viejo enamorado de la muger moça.
 Teniendo fecha Sophocles postura
 Con Archetippe, y siendo descubierto,
 La gente moça reprehender procura,
 Con estos motes aquel desconcierto.
 Qual la lechuzca está en la sepultura,
 Qual está el buho sobre el cuerpo muer
 Tal Archetippe está cō el bué viejo (to
 Sophocles, recuiendo d'el consejo.

Fig. 6. ALCIATO, Emblema. *El viejo enamorado de la mujer moza*

Los ejemplos del búho con esta significación se suceden en la emblemática como lo apreciamos en los emblemas del holandés Teocritus à Ganda (Heinsius, Daniel) y su *Emblemata Amatoria* del siglo xvii donde el ave reposa sobre el pecho de un difunto para señalar que la llegada de la muerte es incierta,⁶ así lo observamos en los *Emblemas* de Alciato [Fig. 6].⁷ Con el mismo argumento se presenta en el Emblema xxiii de Camerarius, tomando como fuente el citado de Alciato donde el búho reposa sobre un difunto.⁸ Virgilio precisa en la *Eneida* esta relación del ave con la muerte: «... por los tejados un búho solitario con fúnebre canto» (360-362).

No extraña, por tanto, que el animal resuma en su sentido semántico el propósito de la pintura. La muerte llega de manera imprevista a cualquier edad. Michelangelo lo explica disponiendo el ave como animal nocturno que lleva de manera inexcusable y sin previo aviso a la total oscuridad en el ser humano, es decir, a la muerte como figura y expresión de Thanatos. Así lo apreciamos con anterioridad en la Florencia del siglo xv, concretamente en la estampa de Baccio Baldini donde, la muerte se dispone junto a una pareja que, a modo de *vanitas*, se recrea con la música. Es la muerte quien toma de su manto a la doncella como imagen de quien a toda edad alcanza de manera imprevista, razón por la que observamos al búho en altura [Fig. 7].

Los ejemplos en la pintura se manifiestan en singulares artistas como Mantegna y su *Oración en el huerto* de 1489, donde el cuervo reposa sobre un árbol anunciando el prendimiento que llevará a la posterior e inmediata muerte de Cristo [Fig. 8]. En Pieter Brueghel y su *Triunfo de la Muerte*, pintura elaborada hacia 1562 y que comentaremos más adelante, se nos amonesta sobre la muerte que vence a todo estamento y circunstancia. En la zona izquierda observamos dos pájaros negros, en su caso claramente cuervos, y otro sobre el carro de la muerte arrastrado por el escuálido caballo que porta el cargamento de calaveras. Con anterioridad, Pietro di Giovanni d'Ambrogio hacia 1445 compone su *Adoración de los pastores*, aquí el búho se dispone en el centro de escena explicando un destino, la muerte no anunciada del Redentor. En el Bosco y su *Carro de heno*, tabla compuesta hacia 1500, observamos el búho en la rama de un árbol junto a jóvenes de fiesta, el ave anuncia un final inesperado, también en su *Ecce Homo* de hacia 1475 donde se dispone el ave sobre Pilato como anuncio de una muerte segura e imprevista pues el gobernador romano, siguiendo los apócrifos, prometió a Prócula, su mujer, no condenarlo a muerte. También en el pintor Juan de Flandes y su *Natividad* de 1508, que ocupa el centro de la composición en referencia a la futura muerte de Cristo desconocida para su madre María. En el artista alemán Hans Baldung Grien

6. HEINSIUS, DANIEL (1580-1655), («Theocritus Ganda»): *Emblemata Amatoria. Iam demum emendate*, Dirck Pietersz, Amsterdam, 1608. Dispone la lechuza entre las lápidas y el búho sobre el cadáver.

7. ALCIATO, ANDREA: *Emblemas*, Lyon, 1549, L. II, p. 169. Con el lema: *El viejo enamorado de mujer moza*.

8. CAMERARIUS, J.: *Symbolorum et Emblematum*, Edición de Frankfurt, 1654. Centuria III, Emblema XXIII.



Fig. 7. BACCIO BALDINI, *Llegada de la muerte imprevista*, 1470

y su argumento sobre las *Tres edades y la Muerte* elaborado entre los años 1541-1544, que nos presenta a la Muerte acompañada de su reloj de arena y con una lanza rota como anuncio de que la vida se acaba sin aviso alguno a cualquier edad; toma por su brazo a una anciana que arrastra consigo a una joven. En el suelo se dispone un niño, quizá muerto, y el señalado búho que vamos comentando.



Fig. 8. MANTEGNA, *Oración en el huerto*, National Gallery, Londres

Es así que, para el pensamiento cristiano, con la caída de los primeros padres llegó la muerte, una muerte que vence a la vida de manera silenciosa. Con esta intencionalidad se recrea al búho en la pintura de Cornelis van Haarlem con este argumento, la *Caída de Adán y Eva* (1592) que se conserva en el Rijkmuseum de Ámsterdam [Fig. 9]. Salvatore Rosa, hacia 1650, presenta al búho en su *Demócrito en meditación* donde aparece concentrado en la caducidad de la vida y acompañado por los despojos de animales repartidos por el suelo como referencia a lo efímero de la vida y la llegada de la muerte sin aviso previo. La estampa del 1500 abierta por el monogramista MZ así lo expresa mediante una mujer que huye de los rayos donde aparece la inscripción DVCK DICH, «escóndete», razón por la que trata de ocultar el búho, expresando con ello el temor a la llegada de una muerte imprevista.⁹

9. Mantegna. *Oración en el huerto* (National Gallery. Londres). Comentario a la pintura en referencia a los *Hieroglyphica* en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Método iconográfico*, Vitoria, 1991.

Pieter Brueghel. *Triunfo de la Muerte* (Museo del Prado).

Giovanni d'Ambrogio. *Adoración de los pastores* (Museo d'Arte sacra. Asciano).

El Bosco. *El carro de heno* (Museo del Prado).

El Bosco. *Ecce-Homo* (Städelsches Kunstinstitut. Fráncfort).

Juan de Flandes. *Natividad* (Gallery of Art. Washintong).

Hans Baldung Grien. *Tres edades y la muerte* (Museo del Prado).



Fig. 9. CORNELIS VAN HAARLEM, *La caída de los primeros padres*, Rijkmuseum, Ámsterdam

El sueño y la muerte, los hijos de la Noche, adormidera y búho, explican el universal pensamiento del artista. Cabría preguntarse cuál es el sentido de la muerte y si queda representado en esa iconografía. La respuesta no se deja esperar y la encontramos bajo el hombro de la Noche, en la máscara, atributo que expresa la inmortalidad del alma, el duende que queda disfrazado y encerrado en el cuerpo como materia [Fig. 10].



Fig. 10. MICHELANGELO, *Capilla Medicea*, La máscara o larva bajo la figura de la Noche

Platón, en el citado *Fedón* nos habla de la máscara, en latín *larva*, y lo hace para explicar que el alma, tras la muerte, es inmortal. Lo entiende a modo de «duende», término *larva* que para Ficino, en la Florencia del siglo xv y en su comentario a Platón lo traducirá por «*larvae*», es decir, fantasma. Un fantasma que puede atemorizar como a los niños una máscara, pero que no se debe temer por quien ha dedicado su vida al conocimiento. Precisa Platón en su diálogo recogido en el *Fedón* (77e):

Queda demostrado, pues, lo que decís desde este momento incluso. No obstante, me parece que, tanto tú como Simmias, discutiríais con gusto esta cuestión con mayor detenimiento, y que teméis, como los niños, que sea verdad que el viento disipe el alma y la disuelva con su soplo mientras está saliendo del cuerpo, en especial cuando se muere no en un momento de calma, sino en un gran vendaval.

Cebes, entonces, le dijo sonriendo:

– Como si tuviéramos ese temor, intenta convencernos, oh Sócrates. O mejor dicho, no como si fuéramos nosotros quienes lo tienen, pues tal vez haya en nuestro interior un niño que sea quien sienta tales miedos. Intenta, pues, disuadirle de temer a la muerte como a la máscara (duende, fantasma, larva).

Sobre este temor, infundado en el hombre que dedica su vida al conocimiento, dice:

Los hombres ignoran que los verdaderos filósofos no trabajan durante su vida sino para prepararse a la muerte; y siendo esto así, sería ridículo que después de haber perseguido sin tregua este único fin, recelasen y temiesen, cuando se les presenta la muerte.

El emblemista Cast, recoge en su cuerpo figurado del emblema y con el mote *Mors Larvae similes* este aspecto: el temor a la muerte y lo hace siguiendo con claridad el texto señalado en el *Fedón*, es decir, mediante la máscara, la *larva* que asusta a los niños y a los ignorantes [Fig. 11].¹⁰ El sentido platónico quedó reflejado en recreaciones de sarcófagos romanos en el siglo II donde la larva o máscara, inserta en la cabeza de un niño, se presenta ante un joven que, con sus manos manifiesta asombro y sorpresa, pero lejos de atemorizarse, acepta la muerte con agrado.

Brueghel en su citada pintura el *Triunfo de la Muerte*, dispone al esqueleto con la máscara, un claro duende o fantasma que atemoriza a los jóvenes en su juego y diversión [Fig. 12]. No extraña, en consecuencia, que Antonio de Pereda, en su *Sueño del caballero* presente la máscara junto al cráneo con este mismo sentido, atemorizando al caballero como anuncio del final de la vida, pues como reza el mote que acompaña al ángel, la muerte llega rápidamente.¹¹ Giacinto Gimignani en el siglo XVII nos ofrece un dibujo recreando a un anciano sentado; la muerte se figura por el esqueleto junto a un niño que porta una máscara, similares elementos a los descritos por el emblemista Cast en referencia a la muerte como duende o fantasma que asusta en su presencia [Fig. 13].

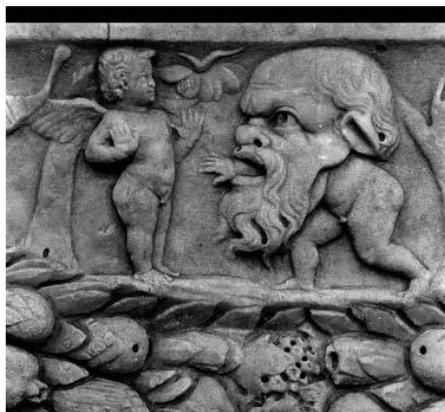


Fig. 11. JACOB CATS, *Proteus. Mors Larvae similes*

10. JACOB CATS: *Proteus*, Ed. 1658. *Mors Larvae similes*.

11. ANTONIO DE PEREDA, *Sueño del caballero* (Academia de San Fernando).



Fig. 12. BRUEGHEL, P., *Triunfo de la Muerte*, Museo del Prado. Detalle, la muerte con máscara



Fig. 13. GIMIGNANI, G., *La muerte y la máscara*, siglo XVII

Edgar Wind apunta uno de los jeroglíficos de Horapolo en este sentido donde dos ojos se disponen sobre la máscara. Nos dice que la imagen representa a los dioses Manes, ejemplo de las tinieblas y lo propiamente infernal. En este sentido conviene apuntar que el jeroglífico señalado no se encuentra en la antigua edición de los *Hieroglyphica*, más bien se corresponde a uno de los añadidos que hiciera Giulio Franceschini en su edición de Roma en 1597 con 184 estampas [Fig. 14].

Cesare Ripa fundamenta una de sus iconografías sobre la muerte mediante la máscara señalando una misma intencionalidad, la máscara como medio, como duende que llega a cada uno de manera distinta, a unos asusta, a otros conforta [Fig. 15]:

Camillo de Ferrara, pintor excelente, representó a la muerte con toda su osamenta, sus músculos y sus nervios, ostensiblemente marcados... En la cabeza puso una delicada máscara de bellissimo color y fisonomía, pues la muerte no se muestra para todos la misma, sino que transformándose continuamente con sus mil caras agrada a unos, disgusta a otros, unos la desean, otros la huyen, siendo el fin de una prisión oscura para los ánimos generosos, mientras para otros es daño y necesidad...

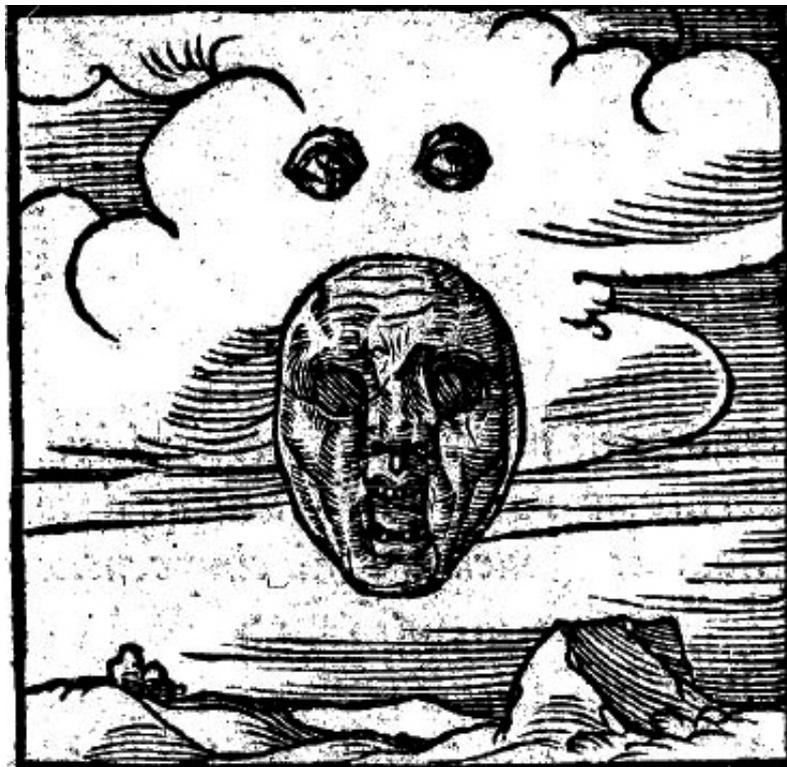


Fig. 14. *Hieroglyphica*, de HORAPOLO, Edición Giulio Franceschini, 1597. Máscara



Fig. 15. RIPA, C., *Iconologia*. Morte

Michelangelo, en su juventud, hacia 1484, comenzó su formación en el taller de Domenico Ghirlandaio (1449-1494). El hijo de Domenico, Ridolfo (1483-1561), afamado pintor en el Renacimiento, elaboró un óleo sobre madera hacia el año 1510 conservado en la actualidad en la florentina Galería Uffizi. La pintura nos presenta a una joven mujer que lleva un libro en su mano con la inscripción «IHS» por lo que se ha titulado el retrato como *Joven monja*. Lo curioso es que el retrato incluye otra pintura diseñada para cubrirlo; un falso panel pintado con relieves grotescos que rodea una máscara bajo el mote: *Sua Cuique Persona*, que se ha traducido como: «A cada uno su máscara». Bien puede entenderse en el sentido que cada persona oculta su verdadera identidad o, quizá, en relación con lo que llevamos dicho, que cada uno tiene su propio duende, sus propios miedos o fantasmas. El mote latino parece provenir de Quintiliano en su *Institución Oratoria* (V, 13), aunque también se encuentra en Séneca (*De Beneficiis* II, 17) [Fig. 16].¹²

12. Quintiliano: «Illae firmiores es sua cuique persona probationes, quae credibilem rationem subiectam habent: ut vulneratus aut filio orbatu non fuerit alium accusaturus...». Séneca: «Adspicienda ergo non minus **sua cuique persona** est quam eius...».

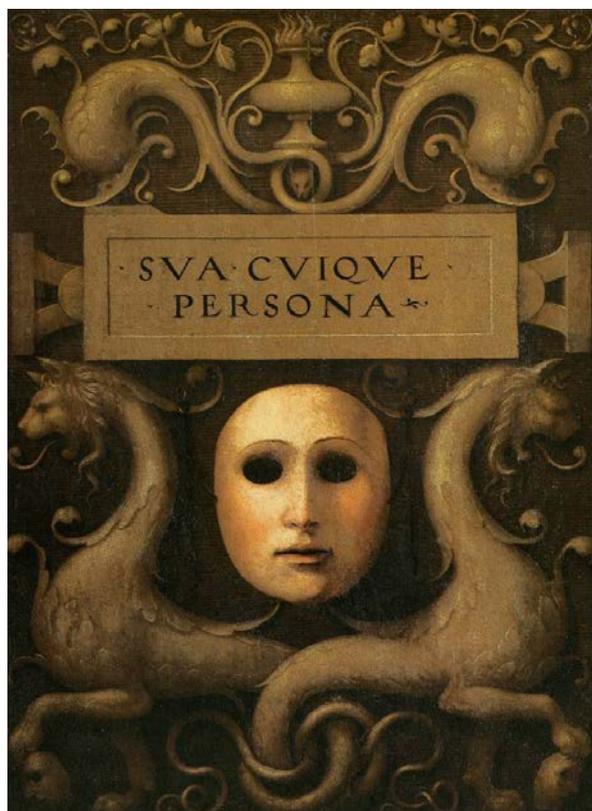


Fig. 16. GHIRLANDAIO, R., *Máscara*. Lema: *Sua cuique persona*. Galería Uffizi. Florencia

Un soneto de Michelangelo nos habla de su visión de la muerte:

Cada vez que mi ídolo se aparece
 a los ojos de mi corazón constante y débil,
 entre uno y otro ser entra la muerte,
 y me aleja cuanto más me espanta (LVII).

No extraña, en consecuencia, que Antonio de Pereda (1611-1678), en su *Sueño del caballero* de hacia el 1660 y conservado en la Real Academia de San Fernando, recree a un joven en postura melancólica sumido en el sueño; sobre la mesa reposan todos los atributos comunes en la época barroca como imagen de la *vanitas*, la vela apagada expresa el final de la vida como lo apreciamos en Valdés Leal y en otros artistas como Saint-André. Junto a ellos, dos cráneos y una máscara [Fig. 17]. La composición, postura melancólica, el ángel indicando el final, recuerda la estampa de Michel Coxie I sobre san Jerónimo y su visión del Juicio Final donde el real transido con serpientes en su corona expresa con claridad la misma intención de *vanitas* que nos ofrece



Fig. 17. PEREDA, ANTONIO DE, *Sueño del caballero*, Academia de San Fernando

Pereda, y así se señala en la zona inferior de la lámina: *Vanitas Vanitat et omnia Vanitas* (Ecl. 1,2) [Fig. 18]. La iconografía está en clara dependencia de la composición de Erhard Schön que realizara en 1532 donde apreciamos las serpientes que rodean la corona de la muerte.

En el lienzo, como hemos señalado, está presente la máscara junto al cráneo como anuncio del final de la vida, pues como reza el mote que acompaña al ángel: la muerte llega rápidamente.

Aeterne pungit, cito volat et occidit.
Eternamente hiere, vuela veloz y mata.

La máscara en esta pintura se ha considerado como referencia al fraude engañoso de las vanidades en la vida, de ahí todas las figuraciones que observamos en la composición; también como atributo de la musa Talía, es decir, como un teatro que supone el discurrir por la vida. No obstante, al disponerse junto a los cráneos bien puede fundamentar el sentido que comentamos y así ha sido muy considerado en el arte, la figuración del duende o fantasma que, a modo de máscara, se aparece en el último sueño que da paso a la noche final, pues como reza el escrito en la filacteria, muy similar en su intención a la pintura de Valdés Leal, *in ictu oculi*, pues la muerte llega en un abrir y cerrar de ojos.



Fig. 18. MICHEL COXIE I, *San Jerónimo y su visión del Juicio Final*

Volviendo a nuestro comentario, vamos dando cuenta de la Noche como expresión del tiempo a través del Sueño, como fin del tiempo terreno mediante el búho, de la llegada imprevista de Thanatos y, finalmente, de una muerte como duende, como máscara que esconde el verdadero valor de la vida, un alma inmortal como también recoge Cicerón. En el citado comentario al *Sueño de Escipión*, el cuerpo es muerte por vivir en la tierra, pero el alma esta llamada a volar hacia las esferas celestes como explicó Platón. Michelangelo así se expresa en alguno de sus sonetos:

Cierto de la muerte, no aún de la hora,
 la vida es breve y poco ya me resta;
 grata a los sentidos, pero no morada
 del alma, que me ruegas muera.
 Es ciego el mundo y aún el triste ejemplo
 vence y sumerge toda costumbre buena;
 se apagó la luz y en ella la confianza,
 triunfa lo falso y la verdad no brota.
 Ay ¿cuándo vendrá, Señor, lo que aguarda
 quien en ti cree? Pues la mucha tardanza
 la fe corta y hace al alma mortal.
 ¿Qué vale que nos prometas tanta luz,
 si antes llega la muerte, y sin refugio
 para siempre nos deja donde nos alcanza? (LXXV).

LA MUERTE COMO METAMORFOSIS Y LIBERACIÓN DE LA PRISIÓN CORPORAL

Sabemos que el término *larva*, además de señalar máscara o duende, en italiano viene a referir la metamorfosis sufrida por ciertos animales en una juventud o primer estado, pues adquieren esta configuración en espera de una transformación y desarrollo posterior. Las larvas comen el cadáver, son sarcófagos en movimiento como los referidos en mármol, pues el término viene a significar «el que devora la carne» y devora la materialidad para transformarse, como diría Santa Teresa, de afeado gusano en bella mariposa, insecto que en el discurso iconográfico ha venido a expresar lo más espiritual del hombre, su alma. En consecuencia, toda una nueva resurrección.¹³ Así lo recoge Michelangelo en sus sonetos:

Veo en tu hermoso rostro, mi señor,
 algo que mal se encuentra en esta vida:
 el alma de la carne aún vestida (XXIX).

13. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Mitología e Historia del Arte*, Prometeo.

Así lo apreciamos en un sarcófago romano de Prometeo en el siglo III, donde el artífice crea lo material del hombre con barro, su mero cuerpo, pero es Atenea quien le infunde su valor espiritual que queda representado por la mariposa como elemento ingrávido, volátil y espiritual, es decir, como imagen del alma.

El encendido amor, que desenlaza el alma,
calamita le es a un similar ardor,
y como oro purgada en fuego, retorna a Dios (LVII).

Y este es el propósito final de Michelangelo, expresar que la llegada imprevista de la muerte no supone un final, es tan solo una metamorfosis, una transformación donde perece lo corporal a modo de gusano para trascender a lo espiritual y eterno. Toda una liberación de la prisión corporal que, por los engañosos sentidos, retiene su vuelo a la inmortalidad. Así lo considera Platón, el cuerpo como cárcel, en el citado diálogo que seguimos (83a).

Engelgrave en su *Lux Evangelica sub velum Sacrorum Emblematum recondita...* se explica con similar imagen, concretamente en su Emblema XXI dedicado al domingo de Resurrección donde, el gusano queda transformado en mariposa. En su mote, siguiendo el evangelio de san Marcos, señala: *surrexit, non est hic* (Resucitó y no está aquí), al igual que el alma, pues a modo de duende ya no residirá en lo terreno abandonando el sarcófago en su carne ya devorada por unas larvas que la han transformado en puro espíritu [Fig. 19].¹⁴

EMBLEMA XXI.
SURREXIT NON EST HIC. Marc. 16.



ALBUM MUTOR IN ALITEM. Horat.
DOMINICA RESURRECTIONIS.

Fig. 19. ENGELGRAVE, *Lux Evangelic asub velum Sacrorum Emblematum recondita...*
Emblema XXI

14. ENGELGRAVE: *Lux Evangelic asub velum Sacrorum Emblematum recondita...*, Amberes, 1552.

Los místicos en la edad del Humanismo nos proponen similares ejemplos a los representados. Santa Teresa de Jesús en sus *Moradas* o *Castillo interior* (Morada V, cap. II), nos ofrece estas lecturas y al hablar del gusano nos dice:

... con hojas de moral se crían, hasta que, después de grandes, les ponen unas ramillas y allí con las boquillas van de sí mismos hilando la seda y hacen unos capuchillos muy apretados adonde se encierran; y acaba este gusano que es grande y feo, y sale del mismo capucho una mariposica blanca, muy graciosa.

... ¡Muera, muera este gusano, como lo hace en acabando de hacer para lo que fue criado!, y veréis cómo vemos a Dios y nos vemos tan metidas en su grandeza como lo está este gusanillo en este capullo. Pues veamos qué se hace este gusano, que es para lo que he dicho todo lo demás, que cuando está en esta oración bien muerto está al mundo: sale una mariposita blanca.

... ¡Oh grandeza de Dios, y cuál sale una alma de aquí, de haber estado un poquito metida en la grandeza de Dios y tan junta con El; que a mi parecer nunca llega a media hora! Yo os digo de verdad que la misma alma no se conoce a sí; porque, mirad la diferencia que hay de un gusano feo a una mariposica blanca, que la misma hay acá. Ya no tiene en nada las obras que hacía siendo gusano, que era poco a poco tejer el capucho; hanle nacido alas, ¿cómo se ha de contentar, pudiendo volar, de andar paso a paso? Todo se le hace poco cuanto puede hacer por Dios, según son sus deseos.

... Parece que me alargo, y mucho más podría decir, y a quien Dios hubiere hecho esta merced verá que quedo corta; y así no hay que espantar que esta mariposilla busque asiento de nuevo, así como se halla nueva de las cosas de la tierra.

Juan de Rojas así lo recoge en sus emblemas donde podemos leer como interpretación de los escritos de Teresa de Jesús en su décima representación sobre las quintas moradas:¹⁵

El topo muere en la tierra
Porque en ella está su anhelo;
Y alas viste para el cielo
Gusano, que en sí se encierra.

El citado *Corpus Hermeticum*, tan de moda en los tiempos de Michelangelo, insiste con clara huella neoplatónica, en el carácter inmortal del alma abandonando las miserias del cuerpo y así, pone en boca de la Inteligencia Universal, de «Poimandres»:

15. JUAN DE ROJAS: *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales, y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús, Gloria del Carmelo, y Maestra de la Primitiva Observancia. Careadas con la noche obscura del B.P.S. Juan de la Cruz, primer Carmelita Descalço, manifestando la consonancia, que estas dos celestiales plumas guardaron al enseñar a las almas el camino del Cielo. Ilustradas con versos sacros, varios geroglíficos, Emblemas, y Empresas, estampadas para mayor inteligencia de la Doctrina de la Serafica Doctora*, Madrid, Antonio González de Reyes, de 1679. A costa de Gabriel de León, Mercader de Libros.

Los que habiéndome oído vinieron a mí, y les dije:- ¿Qué pasa con vosotros, oh hombres nacidos de la tierra! ¡Os habéis entregado a la muerte cuando se os ha concedido el poder de la inmortalidad? ¡Reflexionad, vosotros, que hacéis camino con el error y habéis llegado a convivir con la ignorancia! ¡Alejaos de la luz tenebrosa, y abandonando la ruina, compartid la inmortalidad! («Poimandres», 28)

Y enseguida el Dios dijo una palabra santa: «Creced en crecimiento y multiplicaos en muchedumbres, vosotras las criaturas todas y las cosas que han sido hechas, y que el que tiene intelecto se reconozca inmortal y sepa que la causa de la muerte es el amor y que conozca todas las cosas. («Poimandres», 18) ... pero el que se aficionó al cuerpo producto de un extravío de amor quedó extraviado en la tiniebla padeciendo en los sentidos las cosas de la muerte». («Poimandres», 19)

Variados, en consecuencia, son los sentidos semánticos que aporta una misma imagen, de ahí el valor y el estudio en su correcta aplicación a la obra de arte recurriendo a las fuentes literarias que la conforman como soporte de lectura. La Máscara ha recorrido un breve camino, desde la representación como alegoría de la pintura que estudiamos en otro comentario, a la socorrida imagen de lo mundano y engañoso.¹⁶ También, como acabamos de analizar, al concepto de *larva*, de duende o fantasma que a cada uno se le presenta en la muerte y que, como metamorfosis, procura la llamada resurrección del alma, la esperanza inmortal que ponga fin a las tinieblas:

Finalmente, reparamos en que la figura de la Noche dispone de dos elementos iconográficos muy singulares sobre su cabeza: la Luna y una estrella de ocho puntas [Fig. 20]. La estrella quizá remita al octavo día de la semana considerado de manera tradicional como la Resurrección de Cristo. También puede estar en relación con las ocho esferas descritas por Cicerón y que son consideradas en el *Corpus Hermeticum*. Leemos sobre el particular:

Por consiguiente el mundo inteligible depende de Dios, el mundo sensible del inteligible: el Sol suministra al mundo inteligible y al mundo sensible el influjo del bien que recibe de Dios, es decir la actividad creadora.

Alrededor del Sol gravitan las ocho esferas que de él dependen: una la de las estrellas fijas, siete de las errantes, y de éstas una gira en torno de la Tierra. Estas son las esferas de que dependen los genios, y de los genios los hombres. Y así todos y todas las cosas dependen de Dios. (XVI. 17)

Todo depende de Dios, inteligencia a la cual el hombre está llamado en espíritu tras la llegada del duende, de la máscara, de la *larva*. Y como mediadora entre lo humano y lo divino, la Luna con similar sentido al que nos ofrece María, es decir, como corredentora. Por tanto, la Luna queda recreada sobre una Noche que, por efímera, es profundamente humana:

16. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «De algunas pinturas en el Museo del Prado. Mitos en Metáforas». En *Los Dioses Cautivos*, Museo del Prado, Madrid, 2011.

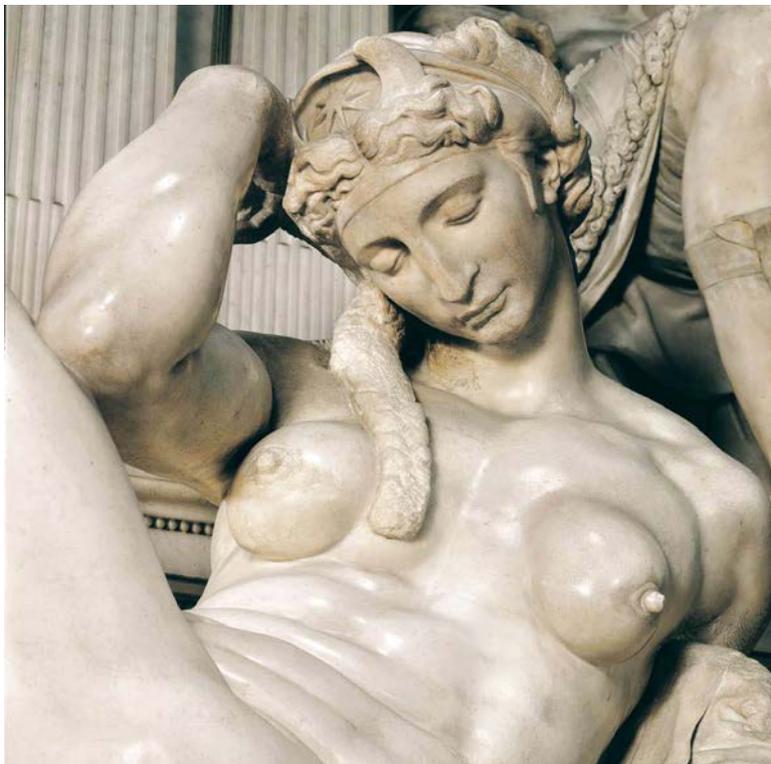


Fig. 20. MICHELANGELO, *Capilla Medicea*, La luna y la estrella de ocho puntas dispuestas en la cabeza de la Noche

Mira la Luna, precursora de todos, órgano de la Naturaleza, transformadora de la materia aquí abajo. Mira la Tierra en el medio del Todo, colocada como cimiento del bello mundo, nutricia y nodriza de todos los seres terrestres.

Contempla también cuán inmensa es la multitud de los vivientes inmortales y de los mortales, y, mediadora entre ellos, inmortales y mortales, la Luna rondando su ronda! (XI. 5)

DE LA ELEVACIÓN DEL ALMA, LA ANÁBISIS DEL ESPÍRITU

Cicerón, en el citado *Sueño de Escipión*, nos habla de los planetas, de las siete esferas que en perfección establecen su órbita alrededor de la naturaleza *ogdoádica* que son las estrellas fijas de la octava esfera, sin olvidar el noveno círculo, la suprema Inteligencia celeste. Dante, personalidad inserta en el pensamiento miguelangelesco, sin duda tomó esta información y dispone similar distribución considerando por los siete planetas grados de perfección espiritual por los que el alma asciende a la divinidad, realiza su anábasis,

expresada en este conjunto funerario mediante el domo o cúpula, círculo y esfera perfecta que remite a la idea de Dios. La Noche, en el medio humano, expresa lo terreno, por ello, Michelangelo dispone en su frente la media luna y la estrella de ocho puntas, la primera esfera y las estrellas fijas, es decir, toda la composición planetaria del universo resumida por estos dos elementos.

Y así, el cuerpo queda olvidado en su materialidad terrena, yacente en la tumba. Es el alma, tras la liberación en el Hades, la que asciende a una perfección superior que añoraba presa en la materia. Por tanto, la sentencia de san Jerónimo queda manifiesta y por ello, la muerte no es un final, Thanatos queda vencido ante el nuevo y eterno despertar. De ahí que la denominación tradicional en la cultura cristiana toma el término griego *koimeterion*, cementerio, dormitorio, lugar del sueño.

Nos dice Jerónimo, considerado en este tiempo como «príncipe del Humanismo»: «Para los cristianos, la muerte no es muerte, es una dormición y por ello se llama sueño» (Epist. XXIX).

En este proceso de elevación, tanto Giuliano, duque de Nemours, como Lorenzo, duque de Urbino, ambos sedentes, miran la figura de la Madonna con el Niño, una Madonna que, en su mirada, ignora al infante redentor y esto es una constante en sus composiciones escultóricas, no así en sus Piedades donde la mirada maternal ante el Hijo muerto es toda una clara poesía en expresión de la piedad.

La mirada de ambos duques a María queda explicada en su dimensión como corredentora en la tradición escultórica funeraria. La fuente la encontramos en Vorágine quien, al hablar de la Asunción a los cielos, pone en boca de Cristo:

Ven ya a reunirme con quien nació de ti; ven a recibir el premio que alcanzaste concibiéndome en tus entrañas; ven a recoger la recompensa de los méritos que acumulaste pariendo, amamantando y criando a tu Unigénito; date prisa y ven cuanto antes a reunirme para siempre con tu Hijo. Todo lo tengo previsto y bien dispuesto para que vengas sin que te produzca angustia la idea de que vas a dejar huérfanos a esos otros hijos tuyos de la tierra tan maternalmente amados por tu corazón, porque cuando te hice mía; ven conmigo a compartir mi trono, porque me tienes cautivado con tu hermosura.

En el citado *Corpus Hermeticum*, Hermes enseña que el hombre tiene doble naturaleza, mortal e inmortal:

Por esta razón, entre todos los seres que viven sobre la tierra el hombre es mortal en cuanto al cuerpo e inmortal en cuanto al Hombre Esencial. («Poimandres», 15)

Añade:

Primero, me dijo Poimandres, al descomponerse el cuerpo material lo entregas a la transformación, y tu figura humana deja de manifestarse. («Poimandres», 24)

Este es el sentido final de la señalada máscara, operar como *larva* en su metamorfosis de gusano que de arrastrarse pasa al vuelo ingrátido de la mariposa. Así, como se ha dicho, se manifiesta una transformación de lo material a lo espiritual, un olvido del cuerpo para que pueda dar vida plena al alma:

En cuanto a la transformación, la llaman muerte porque el cuerpo se destruye, mientras que la vida se retira a lo no manifestado. (XI, 15)

Ficino da cuenta de la estructura del cosmos, estructura que Tolnay quiere ver en su estudio sobre Michelangelo a través de las diferentes zonas que conforman los sepulcros mediceos y que Santiago Sebastián recoge en su *Arte y Humanismo*.¹⁷ Nos dice el pensador florentino que tras el *Mundo Material* donde quedarían representados los ríos del Averno, se manifiesta la *Región Natural*, espacio de los sarcófagos donde, como hemos analizado, transcurren los sucesos humanos hasta la muerte, es el llamado Triunfo de la Muerte. Le sigue el *Alma cósmica*, esferas planetarias en las que opera la elevación del alma, la anábasis, los estadios de perfección del espíritu.¹⁸ En el *Corpus Hermeticum* podemos leer:

Y así, de ahora en más, el hombre comienza a subir por la estructura: en la primera esfera deja la energía de aumentar y decrecer; en la segunda la industriosisidad para el mal, dolo ya inactivo; en la tercera, el deseo, fraude ya inactivo; en la cuarta la ostentación del mando, ya sin ambición; en la quinta la osadía profana y la presuntuosa temeridad; en la sexta las ansias perversas de la riqueza, ya sin actividad; y en la séptima esfera la tramposa mentira. («Poimandres», 25)

Finalmente y como coronamiento de los sepulcros se manifiesta, mediante la cúpula, el domo, la *Mente Cósmica* o Inteligencia divina. Nos dice:

Entonces, desnudo de las obras de la estructura, entra en la naturaleza ogdoádica, dueño de su propia fuerza, y canta himnos con los seres al Padre. Entonces todos los que presencian su llegada se regocijan con él, y, ya igual a sus compañeros, alcanza a oír a las potencias superiores a la naturaleza ogdoádica que con voz dulce y peregrina cantan himnos al Dios. («Poimandres», 26) (Ogdoádica, la octava esfera señalada por Cicerón)

Mente, Alma, Región Natural y Mundo Material son conceptos explicados en la cosmogonía de Ficino que quedaron recogidos en el *Corpus Hermeticum* como referencia a la explicación del mundo:

Préstame ahora toda tu atención, cuanto pueda tu mente, cuanto valga tu astucia. Porque la razón de lo divino, que se conoce por aplicación de la

17. TOLNAY, *Miguel Ángel escultor*, pp. 39-40.

18. SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 297.

mente divina, es semejante a un torrente que se precipita de lo alto con impetuosidad incontenible, de manera que, por la gran rapidez, se adelanta a nuestra percepción, no sólo de los que la están escuchando sino también de los que la enseñamos. Prosigamos. El Cielo, dios sensible, es quien administra todos los cuerpos, cuyo crecimiento y disminución dependen del Sol y de la Luna. Pero el Cielo, y la misma Alma y todas las cosas, Dios que las creó es el que las gobierna. Desde todos estos cuerpos celestes, gobernados por Dios mismo, emanan constantes influencias que se ejercen a través de la materia y del ser íntimo de todas las especies y de cada individuo en la general naturaleza. La materia ha sido preparada por Dios para ser el receptáculo de las formas múltiples individuales, pero la Naturaleza conforma la materia en lo particular por medio de los cuatro elementos y conduce hasta el Cielo la totalidad de los seres que complacen las miradas de Dios. (II, 3)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Si bien Alberti en su tratado *De pictura* puntualizaba que lo más importante en las artes son los asuntos, las historias que se presentan, ha sido nuestro interés discurrir no solamente por los asuntos, también por la propia Historia que la imagen contiene, es decir, en sus precedentes tanto visuales como literarios. En consecuencia, «historiar la forma». En este aspecto se centra la Iconografía que es lo mismo que decir la Historia del Arte pues, como Historia, no deja de ser y explicar el tiempo, por tanto y esencialmente por esta disciplina entendemos el discurso del Arte, el discurrir de la Imagen, a modo de documento, en el tiempo. Así, tratar de sus precedentes establece lo que específicamente entendemos por la Historia del Arte, ciencia que se aleja de otros planteamientos formales objetivamente tratados por aquellos especialistas conocedores de técnicas, tratamientos y comportamientos de las Bellas Artes ya catalogadas por Charles Batteux desde el siglo XVIII.

Y es que surge la pregunta: ¿quién repara en los contenidos o asuntos?, de igual manera: ¿quién se ocupa de imagen como concepto semántico? La respuesta la podemos encontrar en la metodología iconográfica, en el describir el objeto, identificar la forma y clasificarla en su origen, en el espacio y en el tiempo. Revivir, en consecuencia, el viejo dicho: *ut pictura poesis*. Para ello imagen y palabra han de caminar en una misma dirección al entender por aquella un discurso que se conforma en una época con un claro sentido significativo que hoy, parece olvidado al ignorar las fuentes que lo generaron. La pintura de Claessens así lo explica, en ella el arte de la pintura se acompaña de las tradicionales liberales porque la imagen en figura resume toda una profunda intencionalidad parlante dirigida al hombre y que supera el ejercicio en la búsqueda de lo exclusivamente bello.

Este ha sido el único propósito de nuestro acercamiento a la tumba medicea de Giuliano en la que Michelangelo no nos habla de un solo hombre, por muy duque que fuera, ignora las tradicionales virtudes que acompañan

al yacente en el llamado arte funerario, se trata de una concepción universal de la muerte y resurrección. Es, en consecuencia, el resultado visual de un pensador y hacedor como lo fue el genio florentino, el resumen cristiano del concepto de la vida, muerte y resurrección para todo ser nacido. Apoyado en el pensamiento platónico, en la influencia de Ficino y en el afamado, para la época, *Corpus Hermeticum*, el artista, de manera sumaria pero profunda, busca en su imaginario las respuestas y... las encuentra. Así, la escultura del duque que preside el conjunto funerario poco tiene que ver con su particular fisonomía, pues en el bulto marmóreo quedan todos figurados [Fig. 21].

La Noche y sus hijos, Hipnos y Thanatos, es decir, la oscuridad transitoria en el día a día por el sueño y la final carencia de luz con la muerte, son figuradas por la adormidera y el búho, ave de la muerte imprevista. La *larva*, como máscara, expresa una doble intencionalidad. Es el duende de Platón, el fantasma de Ficino, que remite a su llegada y diferente presentación en cada hombre como lo recoge la emblemática. Por otra parte, expresa el estado de descomposición, el gusano que sufre la metamorfosis y de lo terreno surge el vuelo, de lo corporal abandonado en el medio terrestre llega la anábasis o elevación a la perfección infinita y eterna. ●



Fig. 21. RAFAEL, *Retrato de Giuliano, duque de Nemours*, Metropolitan Museum of Art.
MICHELANGELO, figuración escultórica de Giuliano

LA GALERÍA DE RETRATOS DE LA CASA REAL DE ARAGÓN EN NÁPOLES

DAVID GIMILIO SANZ
Museo de Bellas Artes de Valencia

Recibido: 30/04/2015 / Evaluado: 25/02/2016 / Aprobado: 14/04/2016

RESUMEN: La existencia inédita de una galería de retratos de la casa real de Aragón en Nápoles procedente del monasterio de San Miguel y de los Reyes de Valencia, localizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia permite establecer vínculos con la corte virreinal de los duques de Calabria en Valencia, plantear un estado de la cuestión sobre la posible autoría de la serie pictórica y sugerir algunas consideraciones sobre la imagen de la monarquía de una dinastía extinta.

Palabras clave: retratos reales, casa real de Aragón, Nápoles, duque de Calabria, Valencia.

ABSTRACT: The unprecedented existence of a gallery of portraits of the royal family of Aragon in Naples from the monastery of St. Michael and the Kings of Valencia, located in the Museum of Fine Arts in Valencia, allows to establish a link with the viceregal court of the Dukes of Calabria in Valencia, raising questions regarding the possible authorship of the pictorial series and suggest some considerations on the image of an extinct monarchy dynasty.

Keywords: Royal portraits, Royal Lineage of Aragon, Naples, Duke of Calabria, Valencia.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia existe una galería de retratos de la casa real de Aragón en Nápoles procedentes del monasterio de San Miguel y de los Reyes de Valencia conformada por nueve retratos de cuerpo entero que representan al duque de Calabria y a su esposa, Germana de Foix, y a los antepasados del duque como reyes de Nápoles [Fig. 1]. Así, la serie se compone de Ferrante I de Aragón e Isabel de Chiaromonte que inician la dinastía, Alfonso II de Aragón e Hipólita María Sforza, Ferrante II de Aragón (más conocido como Ferrandino de Aragón), Federico I e Isabel de Baucio y, por último, Fernando de Aragón y Germana de Foix, mencionados anteriormente.¹

Estos retratos ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Valencia como anónimos fruto de la desamortización eclesiástica y fueron agrupados e identificados con el número 18 del inventario de 1838, aunque existen desajustes entre lo citado y lo ingresado.² La serie se dividió en dos grupos de manera aleatoria para ser depositada en dos instituciones valencianas en los años 50 y 70 del siglo pasado. Los retratos de Fernando de Aragón, de Federico de Aragón, de Isabel de Baucio y el de Germana de Foix fueron a parar a la Audiencia Territorial según la Orden Ministerial de 29 de febrero de 1952, mientras que el resto de retratos (el de Isabel de Chiaromonte, el de Alfonso II de Aragón, el de Hipólita María Sforza, el de Fernando II de Aragón y el del duque de Calabria) fueron depositados en la Delegación del Gobierno en Valencia, según Orden Ministerial de 23 de enero de 1970.³

1. Ferrante I, O/L, 177 × 101 cm. N° inv. 2558. Isabel de Chiaromonte, O/L, 170 × 102 cm. N° inv. 3568. Alfonso II, O/L, 230 × 135 cm. N° inv. 3572. Hipólita María Sforza, O/L, 230 × 137 cm. N° inv. 3561. Ferrante II, O/L, 170 × 102 cm. N° inv. 3570. Federico I, O/L, 180 × 102 cm. N° inv. 2665. Isabel de Baucio, O/L, 178 × 101 cm. N° inv. 2664. Fernando de Aragón, O/L, 172 × 102 cm. N° inv. 3569. Germana de Foix, O/L, 176 × 102 cm. N° inv. 2557.

2. N° 18. Nueve retratos de los Duques de Calabria, que son un cuadro que contiene al Duque y la Duquesa, otro de Doña Julia de Aragón, otro de D. Alfonso 5° de Aragón, otro de D. Fernando de Aragón, otro de D. Juan de id, otro de D. Fadrique de id, otro de D^a Ursula Germana de Foix, otro de D^a Isabel de Baucio, otro de D^a Isabel de Claromonte, otro de D. Alfonso de Aragón. *Inventario General o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Gravados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos artísticos y científicos, sito en el estinguido Convento del Carmen Calzado, como procedentes de los Conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la Amortización de la Capital, por los comisionados de la misma en los partidos y por los comisionados de la misma en los partidos y por los encargos de la Yglesias que han quedado sin uso.* Valencia, 1838 (manuscrito). En el inventario no se citan los lienzos del duque de Calabria, de Ferrante II, de Hipólita María Sforza y de la infanta Isabel; y se mencionan dos más: el de Alfonso V y el de Juan de Aragón no localizados. Estos dos últimos se podrían relacionar con los retratos reales procedentes del convento de Santo Domingo de Valencia aunque aparecen igualmente citados en su correspondiente asiento, n° 24 y 23 respectivamente y que son obra de Vicente Salvador Gómez.

3. Este último grupo se ha levantado temporalmente el depósito según Orden Ministerial de 20 de julio de 2010 con motivo de las obras de rehabilitación del edificio histórico sito en el convento del Temple. En cuanto al retrato de Germana de Foix se levantó el depósito anteriormente (O. M. 11 de diciembre de 2006) para ser restaurado con ocasión de una exposición sobre la Corona de Aragón, y por tanto es el único que tiene un estado de conservación óptimo. En el año 2006 este retrato fue depositado en el Museo de Historia de Valencia ilustrando su férreo virreinato, de donde se ha levantado el depósito en diferentes ocasiones para participar en exposiciones temporales sobre el Humanismo y el Renacimiento valenciano.



Fig. 1. Escudo del duque de Calabria en su tribuna funeraria de la iglesia del monasterio de San Miguel y de los Reyes. Valencia

Esta serie resulta especialmente interesante por dos motivos, el primero por la relativa ausencia de retratos reales en tierras valencianas, tal y como lo manifiesta Tormo en su libro *Las viejas series icónicas de los Reyes de España* de 1916⁴ donde tan solo menciona una galería de retratos reales del palacio de la Generalitat, extraída a su vez de la publicación de Martínez Aloy⁵ y los doce retratos reales que el patriarca Ribera compró a Antonio Rizzi en 1592 que ornaban el aposento de los reyes en el palacio del Huerto de la calle Alboraya y que en 1615 pasaron a decorar la biblioteca del colegio.⁶ El segundo por el carácter inédito de esta serie de la casa real de Aragón en Nápoles que tan solo es citada por Luis Arciniega al describir la fundación del monasterio de San Miguel y de los Reyes de Valencia.⁷ Sin embargo, esta galería de monarcas de la casa real de Aragón en Nápoles no fue la única en España, puesto que

4. ELÍAS TORMO: *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916.

5. JOSÉ MARTÍNEZ ALOY: *La Casa de la Diputación*, Valencia, 1909-1910, pp. 58-59, el autor cita la serie de retratos de toda la dinastía aragonesa (Jaime I, Pedro I, Alfonso I, Jaime II, Alfonso II, Pedro II, Juan I, Martín, Fernando I, Alfonso III, Juan II, Fernando II) que proceden del derruido palacio real.

6. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Federico Doménech, 1980. pp. 309-312, números, 212-223. Los retratos son los de Alfonso XI, Enrique IV, Isabel la Católica, el emperador Carlos y la emperatriz Isabel de Portugal, Felipe II, María de Austria, Juana princesa de Portugal, el príncipe Carlos, Isabel Clara Eugenia, Felipe III y Margarita de Austria. Según el autor, esta serie obedece a un sentido genealógico del Patriarca.

7. LUIS ARCINIEGA GARCÍA: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, 2 vols., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, tomo I, p. 26.

el viajero centro europeo, Diego Cuelvis, al recorrer el alcázar de Madrid en 1599 vio en una de las salas, los retratos de «*Ferdinandus I, Alonso primo, Alonso II, Fernando II y Federico Rey*» que Falomir considera identificables con los reyes de Nápoles de la dinastía aragonesa.⁸ Un dato que pone de relieve la importancia de las series dinásticas en su deseo de apelar a la historia para reclamar la legitimidad de su poder en unos territorios, que en este caso reside en un linaje previo, que confluyó en la configuración primero de la Corona de Aragón y después de los reinos hispánicos. Unas galerías de monarcas que tipológicamente siguen perviviendo de forma vital en los siglos XVI y XVII frente al ascenso del llamado retrato moderno del monarca. Además, y ya en territorio italiano, más concretamente en la iglesia del convento de San Domenico Maggiore de Nápoles se localiza una serie de lienzos de cuatro retratos que representan a algunos de los monarcas aragoneses de esta dinastía (Alfonso I el Magnánimo, Ferrante, Fernando II de Nápoles y Juana IV de Aragón, esposa de este último) que sirven como identificación de los correspondientes y originales depósitos fúnebres o arcas reales que estaban dispuestas a lo largo de la galería de la sacristía de la iglesia napolitana, si bien la cronología del autor se retrasa al primer cuarto del siglo XVIII.⁹

LA IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES RETRATADOS

Sobre la genealogía de la casa real napolitana todavía sigue siendo un referente la obra del marqués de Caldas de Montbuy.¹⁰ La dinastía se inicia con *Ferrante I Nápoles (1423-1494)* [Fig. 2]. Hijo natural de Alfonso V de Aragón quien le aseguró un buen futuro cediéndole el trono de Nápoles y Sicilia, para ello lo casó con Isabel de Chiaromonte (también retratada en la serie) sobrina y heredera del príncipe Juan Antonio Orsini de Taranto (sucesor de los derechos de los Brienne al trono de Jerusalén), en definitiva una política matrimonial muy acorde con la época, iniciada por Alfonso V y continuada por los descendientes, que tuvo que ser hábil para poder mantener la dinastía en el trono.

Ferrante accedió al trono de Nápoles en 1458 enfrentándose al papa Calixto III que declaró extinta la dinastía de Aragón en la figura de Alfonso V y proclamó que dicho reino era propiedad del papado. Con el fallecimiento de Calixto III cambiaron los signos políticos y su sucesor, Pío II, abandonó la reivindicación de este territorio y reconoció a Ferrante como legítimo soberano. Sin embargo, Juan de Anjou, aprovechando el descontento de la nobleza napolitana, decidió reconquistar el trono de sus antepasados, perdido por su

8. MIGUEL FALOMIR FAUS: «Imágenes y textos para una monarquía compleja», *El linaje del Emperador*, Cáceres, 24 en. 2000 - 7 en. 2001, Madrid, 2000, pp. 61-77 (p. 61).

9. JOSEFINA MATEU IBARS: «Iconografía real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 29 (1961-1962), Barcelona, pp. 229-238.

10. CARLOS SANLLEHY Y GIRONA, MARQUÉS DE CALDAS DE MONTBUY: *Los descendientes legitimados de Alfonso el Magnánimo en el trono de Nápoles*, Barcelona, 1951.



Fig. 2. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Ferrante I de Nápoles*, Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 3. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Isabel de Chiaromonte*, Museo de Bellas Artes de Valencia

padre, e invadió Nápoles. Este enfrentamiento bélico culminó con la derrota del rey francés, puesto que Ferrante supo aunar los esfuerzos del papado, de Alejandro Sforza y del caudillo albanés Giorgino Castriota Sacanderberg, y así en 1464 restableció su autoridad en el reino.

Su reinado estuvo marcado por una serie de acontecimientos históricos de cierta envergadura que marcaron su gobierno y el de sus descendientes, configurando una época de gran inestabilidad política, económica y social como fueron la presión otomana de Mehmet II que llegó a ocupar la ciudad de Otranto y puso en jaque al reino cristiano; las revueltas internas como la Conjura de los Barones de 1485 ante su política opresiva y feroz; y por último, la constante amenaza francesa sobre todo con Carlos VIII que terminaron invadiendo el reino y deponiendo al hijo y heredero de Ferrante, Alfonso II.

El matrimonio de Ferrante I con Isabel de Chiaromonte y de Tarento [Fig. 3] le permitió consolidarse en el trono y que dos de sus hijos llegaran a ser reyes de Nápoles (Alfonso II y Federico I), mientras que en sus segundas nupcias con la infanta Juana de Aragón (hija de Juan II el Grande y hermana de Fernando el Católico), tuvo dos hijos, entre los que su primogénita, Juana fue reina consorte de Nápoles al casarse con Fernando II.

Alfonso II de Nápoles (1448-1495) [Fig. 4], apenas fue rey de Nápoles un año, entre 1494 y 1495, que estuvo marcado por el enfrentamiento con Francia y aunque su papel de *condottiero* le permitió ayudar con su éxito a su padre en diferentes batallas y sublevaciones, como en la mencionada Conjura de los Barones de 1485, en la conspiración de Pazzi y en la guerra de Ferrara, contrasta con el enfrentamiento con el rey Carlos VIII, en el que el monarca francés terminó derrotando a la flota napolitana, obligándole, en cierta manera, a abdicar en su hijo Fernando II y a entrar en un monasterio en Mesina donde moriría en 1495. Además de esta imagen de *condottiero*, la otra vertiente que marcó su vida, como príncipe del Renacimiento, fue su extraordinaria formación cultural, heredada de su abuelo y de su padre, llegando a ser un importante mecenas de artistas como ejemplifican las villas de La Duchesca y especialmente Poggio Reale en las afueras de Nápoles donde destacaban sus majestuosos jardines con fuentes y amplias avenidas. Además, tuvo como maestro al humanista Giovanni Pontano (1426-1503)¹¹ en cuyo *De Principe* describió las virtudes y la vida que se debían tener para llegar a ser un príncipe de la modernidad.

Su matrimonio con Hipólita María Sforza (también retratada en la serie) [Fig. 5], hija de Francisco I Sforza estaba dentro de la política matrimonial de alianzas entre el reino de Nápoles y el ducado de Milán necesarias para el mantenimiento de ambas dinastías. Tuvieron tres hijos, Fernando, heredero al trono napolitano, Isabel, casada con su tío el duque de Milán, Gian Galeazzo Sforza, y Pedro, príncipe de Rossano.

11. CLAUDIO FINZI: *Giovanni Pontano. Política e cultura in Napoli aragonese*. dialnet.unirioja.es/download/articulo/2864375.pdf. (Consultado: 28 junio 2014)



Fig. 4. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Alfonso II*, Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 5. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Hipólita María Sforza*, Museo de Bellas Artes de Valencia

Fernando II de Nápoles (1469-1496) [Fig. 6]. Su reinado fue tan breve como el de su padre, concretamente entre 1495 y 1496. En el transcurso de la guerra contra Francia, que provocó la abdicación de su padre en él, Fernando II abandonó Nápoles y organizó una liga italiana contra Carlos VIII con la ayuda de las tropas castellanas bajo el mandato de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Esta actitud heroica junto a la terrible conducta de los conquistadores franceses sobre la población napolitana lo convirtió en un héroe. En 1496 se casó con su tía paterna, Juana de Nápoles, hija de Ferrante I y de su segunda esposa, Juana de Aragón, pero finalmente murió sin descendencia y designó a su tío, el duque Federico de Calabria, como heredero al trono, quien reinaría con el nombre de Federico I. Desgraciadamente, el retrato de la reina Juana no ha llegado a nosotros, quizás por el hecho de no tener descendencia real.

Federico I de Nápoles (1452-1504) [Fig. 7]. Era el segundo hijo de Fernando I y de Isabel de Chiaromonte y fue rey de Nápoles entre 1496 y 1501 tras la muerte de su sobrino, sin embargo, tampoco fue muy feliz su reinado. La alianza entre Luis XII de Francia y Fernando II de Aragón (el rey Católico) para repartirse el reino napolitano llevó a la segunda guerra de Nápoles donde Federico fue depuesto y posteriormente conducido a Tours (Francia) como prisionero donde murió. El reino de Nápoles se mantuvo dividido hasta 1504 cuando según el Tratado de Lyon fue cedido por completo a Fernando II de Aragón que lo unió al reino de Sicilia.

Se casó con Ana de Saboya en primeras nupcias con la que tuvo una hija, Carlota. En su segundo matrimonio se casó con Isabel de Baucio [Fig. 8] con la que tuvo cinco hijos, entre ellos, Fernando de Aragón, duque de Calabria, virrey de Valencia y fundador de San Miguel y de los Reyes.

Por último, los duques de Calabria. *Fernando de Aragón (1488-1550)* [Fig. 9], hijo de Federico I de Nápoles y de Isabel de Baucio, se encontró separado de su familia y con una dinastía sin trono. Su padre estuvo exiliado en Tours hasta su muerte en 1504 y el resto de su familia vivió en Ferrara bajo la protección de Alfonso d'Este. Mientras tanto, Fernando de Aragón, fue hecho prisionero y trasladado a Alicante en 1502, desde donde fue presentado en la corte española. Cuando el rey Fernando el Católico marchó a Nápoles en 1506 para coronarse rey de aquellos territorios, dejó a Fernando de Aragón como lugarteniente general en el Principado de Cataluña, Reino de Mallorca y condados de Rosellón y Cerdeña. Pese a este cargo de confianza, sufrió cautiverio en los castillos de Atienza y de Xàtiva por una conspiración contra el rey en la que se vio envuelto y del que fue liberado en 1523, iniciando una nueva etapa de plena colaboración con Carlos I como lo demuestra el hecho de que fuera designado embajador extraordinario en la corte portuguesa para recibir a la esposa del emperador. Después de esta tarea, fue nombrado virrey, junto a su esposa Germana de Foix, del Reino de Valencia donde ejercieron el gobierno durante diez años. Tras el fallecimiento de la virreina, Fernando de Aragón volvió a contraer matrimonio en 1541 con Mencía de Mendoza y Fonseca, segunda marquesa de Cenete.



Fig. 6. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Fernando II*, Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 7. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Federico I*, Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 8. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Isabel de Baucio*, Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 9. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia*, Museo de Bellas Artes de Valencia

En cuanto a *Germana de Foix (1488-1538)* [Fig. 10], fue hija de Juan de Foix, conde de Étampes y vizconde de Narbona, y de María de Orleans, hermana de Luis XII de Francia. Ella y su hermano, Gastón de Foix, duque de Nemours, quedaron huérfanos a edad temprana y fueron encomendados al rey de Francia. Esta insigne ascendencia le permitió conseguir un relevante matrimonio de estado con Fernando II el Católico en 1506 que duró hasta 1516 y y que le vinculó con los territorios hispánicos de por vida. En 1519 se casó con el marqués de Brandemburgo por orden de Carlos I y se le concedió el título de virreina y lugarteniente del Reino de Valencia en 1523, una vez finalizada la guerra de las Germanías. En 1525 falleció el marqués y se casó nuevamente con don Fernando de Aragón, duque de Calabria, manteniendo el cargo desde donde tomaron las medidas oportunas para fortalecer el poder central.

Junto a las medidas centralizadoras que tomaron Fernando de Aragón y Germana de Foix, en sintonía con la política imperial de Carlos I, se ha de destacar el interés por crear una corte acorde con el estatus de los virreyes donde emulaban las cortes reales donde ellos habían vivido a lo largo de su vida en Francia, Nápoles y en la corte itinerante del emperador. En este marco se entiende el empeño por rehabilitar el Palacio Real de Valencia y decorarlo para su residencia,¹² así como el desarrollo de las actividades lúdicas e intelectuales sobre todo las literarias y musicales, convirtiéndola en una de las cortes más cultas y activas de la Península.¹³ Una corte con más de doscientas personas de servicio, con gran presencia de personal italiano, que permitió que se fundiera la tradición castellana y la de Borgoña para concebir una etiqueta acorde con la nueva corte y con la majestad de su propio linaje.¹⁴ Un aspecto que se ha querido apuntar con el fin de captar el ambiente culto y cortesano de este periodo que creemos permite entender la creación del Real Monasterio de San Miguel y de los Reyes.

Al margen de esta galería de retratos de la casa de Aragón en Nápoles, pero estrechamente vinculado al sentir del duque, se han de mencionar dos retratos de las hermanas de Fernando de Aragón, Isabel y Julia [Fig. 11]. Son dos retratos anónimos muy sumarios, de tres cuartos, en un óvalo decorado a modo de rocalla y con sendas inscripciones donde se mencionan a sus padres y a su hermano y que sus cuerpos se encuentran en el panteón del monasterio.¹⁵

12. LUIS ARCINIEGA GARCÍA: «Construcciones, usos y visiones del palacio del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa*, 14-15 (2005-2006), pp. 129-164.

13. JOSÉ MARTÍ FERRANDO: «La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria», *Reales Sitios*, 158, 2003, pp. 16-31.

14. El lujo de las fiestas, los juegos galantes, los bailes, las obras de teatro, las cacerías, etc. no solo se podían disfrutar en el palacio real sino también en la finca de recreo que los duques tenían en Lliria y que sirvió para la recreación de la obra del humanista Luis Milán *El Cortesano*. JOSEP VICENT ESCARTÍ: «Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)» http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_18/pdf/articles/15%20ehumanista18.escarti.pdf. (Consultado: 2 julio 2014)

15. Retrato de Isabel de Aragón. O/L, 101 x 76 cm. N° inv. 2666. Retrato de Julia de Aragón. O/L, 102 x 71 cm. N° inv. 2667.



Fig. 10. GREGORIO BAUSÁ O ANTONIO BISQUERT, *Retrato de Germana de Foix, duquesa de Calabria y virreina de Valencia*, Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig.11. ANÓNIMO, *Retrato de Julia de Aragón y Baucio*, Museo de Bellas Artes de Valencia

En el caso de la inscripción de la infanta Julia de Aragón, además se especifica que fue la fundadora del Real Convento de San Sebastián de Valencia en 1535.¹⁶ La presencia de las infantas resultó básica para el duque tras la muerte de su madre en 1533, puesto que era una manera de reunir a su familia desperdigada por los trágicos acontecimientos históricos, con lo que las incorporó a la vida de palacio en 1535 habilitando unas dependencias en el Palacio Real

16. Sobre una antigua ermita dedicada a san Sebastián, los padres mínimos fundan un convento manteniendo la advocación, que bajo el patronazgo de la infanta doña Julia se verá impulsado e incrementado sobre todo al incorporar las reliquias de san Francisco de Paula que fueron dadas en vida del santo al padre del duque de Calabria, según afirma Corachán en la vida dedicada al santo. JUAN BAUTISTA CORACHÁN: *Compendio de la Portentosa vida de San Francisco de Paula*, Valencia, Imprenta de Antonio Bordazar, 1733, cap. 4, par. 2, p. 214, nota 48.

de Valencia llamado Cuarto de las Infantas que constaba de unas galerías con vistas a los espléndidos jardines del Real.¹⁷

LA FUNDACIÓN DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL Y DE LOS REYES DE VALENCIA

Sobre la fundación de San Miguel y de los Reyes es de obligada referencia la vasta y completa obra de Luis Arciniega donde se analiza el conjunto desde sus inicios hasta la actualidad en sus diferentes aspectos históricos y artísticos.¹⁸ Sobre este edificio se citarán algunas características sobre su fundación, que si bien es debido a la última voluntad de la virreina Germana de Foix para ser enterrada, no es menos cierto que el virrey, Fernando de Aragón, duque de Calabria y heredero al trono napolitano hará suyo este proyecto con una mayor ambición y monumentalidad, donde existen una serie de elementos ideológicos marcados por el duque que confieren a este edificio un carácter especial tanto por su construcción como por su destino, y que nos permite establecer un vínculo entre la fundación del monasterio y la creación de la serie.

Este cenobio, de origen cisterciense, se reconstruye y se solicita permiso para acoger una nueva orden, la jerónima, más acorde con los nuevos y reales propietarios. Desde el siglo xv, los reyes de España favorecieron a esta orden por su austeridad y espíritu de penitencia, pero también por el carácter exclusivamente peninsular de la orden que le otorgaba cierta independencia respecto a superiores foráneos. A su vez, los jerónimos se entregaron a los monarcas para que utilizasen y se sirvieran de la orden como propia en una estrecha relación institucional, tal y como lo redacta Fr. José de Sigüenza en su libro sobre la historia de la orden jerónima «no hay cosa en la Orden de San Jerónimo que no sea de la Casa Real».¹⁹ Quizás, el duque sabedor de esta normativa no escrita, solicitó fundar un monasterio de la orden jerónima en el capítulo general de los jerónimos en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara).

Este concepto de unir la orden jerónima a un gran monasterio con un perfil erudito y culto donde se leyeran artes y teología y donde se contara con la gran biblioteca familiar de los reyes de Nápoles, y que a su vez estuviera enriquecido con las rentas de los duques, se ha de considerar como un trámite necesario para la creación de su gran legado que le recordara a él y a su familia, que se ejemplifica en el gran panteón dinástico y que, en conjunto, se ha de considerar como un precursor del Real Monasterio de El Escorial. Como

17. ARCINIEGA GARCÍA, *Construcciones, usos y visiones*, p. 133.

18. ARCINIEGA GARCÍA, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, tomo I, p. 25.

19. F. JAVIER CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: *Los Reyes de España y la orden de San Jerónimo en los siglos xv-xvi*. p. 6, nota 25.
<http://www.javiercampos.com/files/Los%20Reyes%20de%20Espana%20y%20La%20Orden%20de%20San%20Jeronimo.PDF>. (Consultado: 15 mayo 2014)

propone Arciniega, cuando Felipe II construyó El Escorial existía un claro sentimiento dinástico abierto al mañana donde se une el esplendor del pasado, el presente del monarca y una invitación al futuro; en el caso de San Miguel y de los Reyes es el canto del cisne de una genealogía que ocupó el trono de Nápoles extinta en Fernando de Aragón, el último duque de Calabria.²⁰

En 1546, el duque toma posesión del monasterio y manda trasladar los cuerpos de su esposa y de su hermana doña Julia para que recibieran sepultura en la iglesia. Esta idea básica de los enterramientos vinculados a un edificio histórico obviamente no resulta novedoso, sin embargo, a partir del enterramiento de Germana de Foix, Fernando de Aragón, sí que lo magnificará con el encargo a Alonso de Covarrubias de la construcción de una capilla «de los Reyes» de planta cuadrada, pegada al claustro y con remate octogonal que recuerda la sala capitular de la catedral de Valencia o la Sala dei Baroni en Castelnuovo de Nápoles, que se convertiría, al menos en un plano ideológico, en un gran panteón de la casa real de Nápoles. Un proyecto que se fue complicando y modificando, tras el temprano fallecimiento del duque, hasta que se convirtió en una capilla dedicada al Santo Cristo, bastante alejado de esa idea primigenia del duque. Aun así, se construyó un gran edificio con una poderosa arquitectura en su claustro, en la gran escalera principal y obviamente en la gran iglesia donde se despliega una ideología y un programa dinástico de gran presencia, en parte marcado por Fernando de Aragón y seguido por la comunidad jerónima que continuaron incluyendo las armas de la dinastía como signo de agradecimiento, pero también como forma de enaltecimiento para la propia casa. Quizás sea en este punto donde se deba de incluir el encargo de esta serie de retratos de la dinastía de la casa de Aragón en Nápoles.

Aunque este proyecto constructivo se vio interrumpido por problemas económicos, siempre mantuvo el espíritu inicial de los planos de Covarrubias, del programa dinástico ideado por el duque de Calabria y por el seguimiento que la comunidad jerónima hizo de la obra y de las últimas voluntades del fundador. Si Covarrubias firmó las trazas, fue Juan de Vidaña quien la llevó a cabo, pero otros arquitectos y maestros intervinieron en la construcción como Juan Cambra que levantó la escalera imperial o Pedro de Ambuesa que inició la construcción de la iglesia y la fachada en 1623.

Este programa de ensalzamiento dinástico, más que iconográfico propiamente dicho, resulta evidente en la gran fachada-retablo flanqueada por dos grandes torres cuadradas gemelas; una portada donde se sitúan las nuevas advocaciones del monasterio (San Miguel y los Reyes Magos) y donde se puede vislumbrar cierta intención programática [Fig. 12].

En cuanto a san Miguel, existe una doble motivación, por una parte la devoción a este arcángel por parte de los virreyes, evidente en el caso de Germana de Foix que tenía su imagen en su capilla y por la veneración que le profesaba según consta en su testamento. En el caso del duque de Calabria la

20. ARCINIEGA GARCÍA, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, tomo 1, p. 25.



Fig. 12. Detalle de la fachada del monasterio de San Miguel y de los Reyes, Valencia

vinculación es más compleja, puesto que no tiene una significación puramente religiosa sino que va más allá, al retrotraerse a los tiempos de Fernando de Aragón y la institución de la Orden de caballería del Armiño o del Arcángel San Miguel. Esta orden fue instituida por el rey de Nápoles, Fernando de Aragón, en Castelnuovo el 9 de febrero de 1483, la regían 33 capítulos y constituciones que debían guardar 27 caballeros, reyes o ilustres, con el rey de Nápoles a la cabeza.²¹ La insignia de esta orden consistía en un collar de oro del que pende la figura de un armiño acompañado de la frase latina «MALO MORI QUAM FODARI», que significa que es preferible morir que faltar a la fidelidad del soberano. De hecho en el retrato de Fernando de Aragón que porta el collar de oro con el armiño blanco, se ve claramente como el arcángel san Miguel le entrega las constituciones de la orden que lleva su nombre, uniendo los dos elementos simbólicos. En definitiva, una orden, la de San Miguel, vinculada a la familia real de Nápoles que por tanto debe ser protagonista de esta nueva fundación. Esta iconografía del monarca de perfil, levemente modificada (sin el arcángel o enseñando el pinjante del armiño con la inscripción) será utilizada como modelo para el retrato del monarca en la galería de hombres ilustres que don Diego de Vich tuvo en su palacio valenciano y trasladó al monasterio de Nuestra Señora de la Murta en Alzira (Valencia) para finalmente ser recibida por la Real Academia de San Carlos.²²

21. ARCINIEGA GARCÍA, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, tomo I, p. 54, también en nota 60.

22. Óleo sobre lienzo, 63 × 49 cm. N° inv. 1836. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.

En cuanto a los Reyes Magos, los cronistas señalaban que el monasterio se llamó de los Reyes por los ilustres y reales personajes que estaban enterrados en el panteón, puesto que el duque fue jurado al trono en Nápoles (tal y como aparece en la inscripción de su retrato), Germana fue reina consorte, pero además el monasterio debía albergar los cuerpos de los padres del duque, Federico I y doña Isabel que fueron reyes de Nápoles, así como los hermanos del duque que fueron infantes. Sin embargo, existe una razón de carácter dinástico que aporta Isabel de Baucio, madre del duque de Calabria, puesto que según la tradición la casa de Baucio descendía del rey Baltasar, uno de los tres reyes que acudieron a Belén a adorar a Jesús y por esta razón se representa a los tres Reyes Magos, con lo que el vínculo entre la tradición y el proyecto está firmemente asentado. En definitiva, un programa meditado (del duque o de la comunidad) donde se recogen diferentes elementos del linaje de la casa de Aragón en Nápoles.

LA AUTORÍA DE LA GALERÍA DE RETRATOS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Estos retratos responden al típico retrato real de cuerpo entero con blasón en los ángulos mientras varía la escenografía, algunos se retratan en una estancia palaciega con un gran vano por donde se abre un paisaje que ilumina el conjunto (como los de Federico I e Isabel de Baucio); en otros se ha prescindido del ventanal y es una cámara cerrada del palacio ricamente decorada con cortinajes y mobiliario (el de los duques de Calabria) y una última variación en la que aparece Ferrante II con armadura en medio de un paisaje. Este tipo de composición y de decoración que reproducen ambientes palaciegos contribuyen a crear una imagen de austeridad, pero también de *manifiestas* intrínseca a las series regias susceptibles de incluirse en un discurso iconográfico más amplio, como así ocurre con el monasterio de San Miguel y de los Reyes, donde se imbrican los conceptos de retrato y memoria histórica.

Aunque esta serie de retratos recuerda a los de la corte imitando la manera de Moro, Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz, lo cierto es que estilísticamente parecen ser más tardíos y por tanto pudiera ser un encargo de los monjes como homenaje a la familia del duque una vez fallecido, una hipótesis no descabellada, ya que una decisión similar tomaron los colegiales del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia al encargar a Francisco Ribalta el retrato de Per Afán de Ribera, padre del patriarca Ribera, años después de la muerte de este.²³

Pero ¿quién en Valencia sería capaz de retratar? Sabemos de la dificultad que existía en España para encontrar retratistas (y también fresquistas) o

23. BENITO DOMÉNECH: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, n° cat. 186, p. 304. Retrato de Per Afán de Ribera. «Al parecer, quisieron los Colegiales Perpetuos honrar la memoria del fundador encargando a Ribalta dos quadros del Patriarca mi Señor y del duque su padre para adorno de la librería».

que más bien brillaron por su ausencia.²⁴ El entorno culto y humanista de los duques de Calabria permitiría pensar en Joan de Joanes como el pintor por excelencia para este encargo, una relación cuestionada por Falomir, a partir del escaso interés del duque de Calabria por la pintura y por la escultura en aras de otras artes como la literatura y la música,²⁵ si bien, según Benito Doménech y Gómez Frechina, este mecenazgo estaría ampliamente documentado como más tarde se explicará.²⁶ Otros artistas alejados del ámbito del duque de Calabria y susceptibles de ser autores de la serie son Apolinario Larraga, Gregorio Bausá o Antonio Bisquert que no solo retrasan la cronología de la serie, sino que también dificultan la certificación de la autoría. Además, esta galería no puede contemplarse como una serie de retratos en sentido estricto, sino que sin duda tienen un referente en estampas, que reproduciendo modos y formas sirvió al artista para crear con cierto aire de solemnidad y prestancia esta galería real.

Como proponen Benito Doménech y Gómez Frechina, la estrecha relación entre Joanes y la corte virreinal del duque de Calabria se evidencia con diferentes y profundas referencias: en la pintura del *Juicio de Paris* del Museo de Udine donde la rareza del asunto mitológico y la incorporación del desnudo permite asociarla al ambiente humanista de los virreyes, así como en las letras *FAR* entrelazadas y marcadas a fuego en el reverso de la tabla de Joanes *Calavera (Memento mori)* del museo valenciano y que parecen responder a las siglas de Fernando de Aragón. Otras obras más fehacientes son el encargo del duque al pintor del retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Valencia y un tríptico de la Encarnación de las dominicas de Xàtiva que fue donado por el duque al ingresar su hija natural, sor Jerónima de Aragón. Con mayor seguridad se atribuye un escudo del duque en la portada del *Homiliario* del doctor Alcuño (Valencia, 1552), y los retratos de los duques sobre papel que Orellana vio en la celda prioral del monasterio de San Miguel y de los Reyes. Por último, es Gómez Frechina el que da a conocer una inscripción «*Fernando de Aragón duque de Calabria*» y lo que parece la fecha 1550 en una tabla con la iconografía del *Nazareno* de la iglesia de Manzanera, una de las villas del virrey, considerada como obra segura de Joanes.

El duque era consciente de la calidad pictórica de Joanes y lo hubiera elegido, sin duda, para encargarle la galería icónica de su linaje, hecho que no sucedió, puesto que la serie que nos ocupa muy poco tiene que ver con el virtuosismo de la factura joanesca que se puede apreciar en otros retratos como el de don Luis de Castellá de Vilanova, señor de Bicorp, del Prado o el

24. MIGUEL FALOMIR FAUS: «Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller», *El retrato español: del Greco a Picasso*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 20 en. 2004 - 6 feb. 2005. Madrid, 2004, pp. 68-83.

25. MIGUEL FALOMIR FAUS: «El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5 (1994), p. 121.

26. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 31 enero - 26 marzo, 2000, pp. 36 y 236.

más documentado de Alfonso V el Magnánimo encargado por los jurados de la ciudad de Valencia en 1557.

Habiendo descartado la autoría obvia o «natural» de Joanes para esta serie, se ha de volver a la obra y a la relectura de la escasa documentación que existe, apuntando una hipótesis de trabajo que es el hecho de que no fuera un encargo ducal. Esta propuesta se basa en dos premisas: esta serie no aparece citada, obviamente, en la relación de objetos enviados desde Ferrara en 1524 y 1527, pero tampoco en el inventario de bienes *post mortem* del duque realizado en 1550, ni en la crónica del monasterio de 1555, donde se incluyen todas las obras de arte de los duques como heredero y nuevo propietario, a diferencia de otras obras de las que sí constan referencias (ciertos retratos familiares, algunas pinturas devocionales, joyas y una gran cantidad de tapices entre las que se destaca *la Pastorella*).²⁷ Además, la construcción del monasterio de San Miguel y de los Reyes se retrasó debido a los problemas económicos e incluso administrativos con pleitos y trabas jurídicas y, por tanto, resultaría factible que se pospusiera cualquier encargo artístico de relevancia. Todo esto nos conduce a una serie de autores de finales del siglo XVI y de mediados del siglo XVII a los que la bibliografía ha ido atribuyendo esta galería de retratos.

Un primer nombre es Apolinario Larraga. Orellana advierte que los retratos en papel realizados por Joanes «(el prior) los particularizó tanto (en el sentido de preservarlos), porque no se confundan y se equivoquen con otros que existen más afuera, en la misma celda, los cuales son copias de los referidos, hechas por Apolinario Larraga».²⁸ Consideramos que este pintor sería el autor de otro retrato (este pareado) de los duques que tendría el prior en la celda, basado en la obra de Joanes, tal y como apunta el inventario de 1838 «un cuadro que contiene al duque y a la duquesa». Por tanto sería un retrato doble (no individualizado como aparece en la serie), y nada tendría que ver con los de la serie que nos ocupa. Una obra, la de Larraga, que por otra parte no consta en este museo.²⁹ El hecho de que pintara ese retrato pareado a partir del dibujo de Joanes o que pintase una serie de retratos de venerables dominicos ayuda a pensar en que Larraga fuera el autor de la galería real, sin embargo, a nuestro parecer, poco tienen que ver la estética y la pincelada de ambas series.

Según Benito Doménech, Gregorio Bausá es el autor de la *Adoración de los Reyes Magos* que presidía el altar mayor del monasterio, localizada en este museo, lo cual le permitió atribuir por coincidencias estilísticas y formales

27. LUIS ARCINIEGA GARCÍA: «El legado de la casa real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión», Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, septiembre, 1996, pp. 114 y 116.

28. MARCOS ANTONIO ORELLANA: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, ed. fac. Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 56.

29. Otras obras de este artista en el museo valenciano son los dos grandes lienzos con escenas de la vida de santo Domingo de Guzmán procedentes del convento dominico *La Virgen entrega el rosario al santo* (200 × 400 cm. N° inv. 3846) y la *Aparición del Niño Jesús al santo* (200 × 400 cm. N° inv. 3851). También se han de mencionar los óvalos con retratos de venerables de la orden originarios del mismo convento valenciano: *V. P. Domingo de Córdoba* (n° inv. 3220), *V. P. Jerónimo de Lanuza* (n° inv. 3221), *V. P. Miguel de Santo Domingo* (n° inv. 3222), *V. P. Juan de Puigventós* (n° inv. 3223), *V. P. Juan Micó* (n° inv. 3224) y *V. P. Amador Espí* (n° inv. 3225).

a este pintor o a su taller la galería de los reyes de Nápoles, si bien ningún cronista de la época ni los cita ni habla de su autoría.³⁰ Al margen de estas similitudes se puede considerar que Bausá bien podría haber realizado esta serie basándonos en el hecho de que asumió el encargo del lienzo principal antes mencionado. Al mismo tiempo, pocos pintores están formados para realizar retratos, aunque estos sean a través de estampas, y al menos sabemos por una noticia antigua de fray Joaquín Vivas que Bausá pintó en 1645 para el presbiterio de la cartuja de Valdecris dos cuadros de los reyes fundadores don Martín y doña María de Luna, ambos con su sitio con sus alfombras y sus tapetes muy en consonancia con esta serie.

Sobre Gregorio Bausá (1590-1656) y su obra, poco más se ha dicho desde el esbozo biográfico realizado por Benito Doménech. Nacido en Sóller (Mallorca), llega a Valencia a partir de 1616, puesto que su nombre no figura entre los matriculados en el Colegio de Pintores. Sabemos por Orellana y por el mencionado fray Joaquín Vivas que trabajó para la cartuja de Valdecris donde pintó doce lienzos sobre la vida de san Bruno, así como los retratos de los reyes antes citados. Las diferentes obras que se han ido atribuyendo a su estilo más o menos definido están dentro de un naturalismo ribaltiano con una influencia formal de Orrente, como es el caso del *Prendimiento de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Castellón y del *Santo Entierro* del Museo del Patriarca en Valencia. También cabe destacar su importante corpus dibujístico agrupado, con otros autores, en el Álbum Lassala del Museo de Bellas Artes de Valencia.³¹ A este artista también se le atribuyeron durante mucho tiempo, posiblemente como extensión a esta galería de retratos, los dos retratos de Alfonso V, el Magnánimo y de Juan II, el Grande, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Valencia, para ornar la capilla de los Reyes en el Real Convento de Santo Domingo de Valencia y que finalmente se han atribuido a Vicente Salvador Gómez.³²

Por otra parte, en una reciente exposición se barajó la posibilidad de que el retrato de Germana de Foix fuese de otro autor contemporáneo a Bausá:³³ Antonio Bisquert (1596-1646), pintor valenciano que ante la falta de encargos en la Valencia de finales de la segunda década del siglo XVII marchó a tierras turolenses.³⁴ Los parecidos formales en el rostro (cejas perfiladas cuyo sombreado sirve para formar la nariz, boca pequeña y labios prietos y barbilla

30. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, Lonja de Mercaderes, oct. - nov. 1987. Valencia, 1987, pp. 270-273.

31. FERNANDO BENITO DOMÉNECH - JOSÉ LUIS GALDÓN: «El maestro del Álbum Lassala y Gregorio Bausá. Anotaciones al Corpus del dibujo valenciano del siglo XVII», *Archivo de Arte Español*, Madrid, 266 (1994), pp. 105-118.

32. *Retrato de Alfonso V*, O/L, 209 × 119 cm. N° inv. 3729 y *Retrato de Juan II*, O/L, 208 × 120 cm. N° inv. 3571. Museo de Bellas Artes de Valencia. Sobre la atribución a Vicente Salvador Gómez se ha de ver. VÍCTOR MARCO GARCÍA: *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2006.

33. DAVID GIMILIO SANZ: «Ficha catalográfica del retrato de Germana de Foix», *Encrucijada de Culturas*, Zaragoza, la Lonja, 4 jun. - 16 oct. 2008. Zaragoza, 2008, pp. 303-304.

34. CARLOS BUIL GUALLAR - JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ: *El pintor Antonio Bisquert (1546-1646)*, Teruel, Museo diocesano, 23 mayo - 18 jun. 1995. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995.

sobresaliente que rompe el óvalo de la cara) son muy similares a los rostros que realizó Bisquert en el lienzo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* para la catedral de Teruel.

Una tercera opción es remitirnos a los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza que realiza el pintor italiano Felipe Ariosto a partir de 1586 y que desaparecieron durante los sitios de Zaragoza en 1808 al incendiarse el palacio gubernamental.³⁵ Esta serie se encuentra ampliamente documentada y constaba de cuarenta lienzos (dos de ellos pintados por el pintor de corte Alonso Sánchez Coello) que obligó al pintor a desplazarse a Barcelona, Poblet, Huesca y Sijana para «ver y reconocer algunos retratos al vivo que se hallan sepultados sus cuerpos en dichos lugares», añadiendo un concepto humanista del retrato por su fidelidad histórica. En cualquier caso, esta serie tuvo un gran éxito histórico como repertorio iconográfico, puesto que Ariosto repitió modelos para una serie similar de condes y condes-reyes para Barcelona y se copió, al parecer, para el Alcázar de Madrid poco después de 1587, así como para otras instituciones y palacios aragoneses. Además, esta serie se copió en 1634, a petición del rey Felipe IV, para decorar una de las salas del palacio madrileño del Buen Retiro por los pintores Francisco Camilo, Pedro y Andrés Urzanqui y Vicente Tió, y es gracias a ella por la que se tiene referencia de aquella serie primigenia.

Aquellos retratos de Ariosto y por ende los madrileños comprendían un retrato de cuerpo entero con el escudo que en la época de los retratados identificaba a Aragón, una inscripción latina y el escudo personal con su empresa y mote, de este modo el retrato tomaba un carácter emblemático que en el caso de la serie de los reyes de Nápoles no existe salvo en uno de ellos, el del rey Alfonso II de Aragón que repite fielmente la iconografía del monarca Jaime II el Justo [Fig. 13], el escudo de la casa real de Aragón y su escudo personal que presenta en la divisa, balanza de oro sobre azur y en el mote «SEMPER AQUA» que alude al respeto escrupuloso de Jaime II a los fueros y costumbres aragoneses.³⁶ Es cierto que los retratos de Alfonso II de Aragón y de su esposa Hipólita María Sforza escapan levemente al resto de la serie por características formales pero no estilísticas: son más altos (230 cm frente a los 175 cm de media del resto) y no llevan escudos que aludan a la dinastía napolitana o milanesa en el caso de la reina Hipólita. En cualquier caso, este retrato del rey Alfonso II de Aragón responde a un modelo iconográfico distinto al del resto de la serie que al menos supone el conocimiento de la serie aragonesa por parte del artista. La existencia de estos dos retratos ajenos a la serie pero ciertamente hermanados, pudo ser aprovechado bien por el artista, bien por los monjes, para completar esta galería.

35. CARMEN MORTE GARCÍA: «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)», *Boletín del Museo Prado*, tomo XI, 29 (1990), pp. 19-35.

36. *Ibidem*, p. 22.



Fig. 13. FELIPE ARIOSTO, *Retrato de Jaime II el Justo*, Museo Nacional del Prado

Carmen Morte, en los artículos sobre Ariosto, cita a Rolán de Moís, pintor flamenco de reconocido prestigio que trabajó en tierras aragonesas y que fue calificado como «maravilloso retratador» según Jusepe Martínez como colaborador de Felipe Ariosto. Su galería de retratos de la familia Villahermosa encargados por Martín de Gurrea y Aragón o los retratos de los justicias de Aragón para la Diputación del reino de 1578 así lo confirman y nos permiten apuntar como un autor más de esta serie. Un nombre, el de Rolán de Moís, que en parte ha estado vinculado también a la memoria del Museo de Bellas Artes de Valencia, puesto que fue considerado por Tormo (junto al nombre de Antonio Stella) el autor de la serie de la familia Vich (una vez superada la manida atribución a Juan Ribalta).³⁷ Benito Doménech retoma la segunda atribución de Tormo y considera que el autor de esta serie es el pintor Antonio Stella que trabajó en Valencia entre 1583 y 1584 al servicio del patriarca Juan de Ribera, y pasó luego a Valladolid donde desarrollaría su actividad artística.³⁸

Sin poder entrar en disquisiciones de atribución entre Rolán de Moís y Antonio Stella, sí se ha de decir que la comparación entre una y otra no vislumbra apenas paralelismos que permitan atribuir la serie de la dinastía napolitana a cualquiera de estos dos artistas arriba mencionados. Mientras que en la serie Vich son retratos de medio cuerpo, de fondos neutros, con inscripciones que identifican a los personajes y cuyos rostros son más realistas, están más individualizados, participando de un primer naturalismo; en la galería que nos ocupa, los retratos son más variados con fondos abiertos a un paisaje o dentro de una sala, las posturas son más forzadas, los rostros más anodinos e incluso repetitivos a la búsqueda de un icono con leves elementos que los individualiza, como si se vacilara entre una tipificación de rasgos y elementos propios del retrato dinástico y una individualización de la figura.

Al margen de estos dos autores citados que ayudan a completar el estudio sobre las posibles atribuciones de esta galería de retratos, creemos que las dos opciones más plausibles serían la de Gregorio Bausá y la de Antonio Bisquert. La primera por ser un pintor vinculado al monasterio de San Miguel y de los Reyes con obras importantes como el lienzo de los Reyes Magos del altar mayor y por su vertiente retratística. En el caso de Antonio Bisquert, las similitudes formales en los rostros del gran lienzo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* con los retratos femeninos de las reinas permiten apuntar esta posibilidad.

37. La serie está formada por las efigies de Luis Vich Manrique de Lara, su mujer Mencía y sus hijos y nietos hasta conformar once familiares. ELÍAS TORMO: *Los Museos. Guías-Catálogo: Valencia*, 2 vols. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932, p. 60.

38. FERNANDO BENITO DOMÉNECH: *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 jun. - 12 jul. 2000, Valencia, 2000, p. 29. Sobre Antonio Stella se puede consultar M.^a ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO: «Antonio Stella. Pintor italiano», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1980, p. 507.

LA REPRESENTACIÓN DEL PODER EN LA CORONA DE ARAGÓN. LA DINASTÍA DE LA CASA DE ARAGÓN EN NÁPOLES

Es en este marco donde se tendría que hablar de dos aspectos íntimamente imbricados, cómo se representa al rey en la Corona de Aragón y su relación con una dinastía reinante como lo es la Casa de Aragón en Nápoles, y el porqué de esta serie, vinculada tradicionalmente al monasterio de San Miguel y de los Reyes.

La galería de retratos reales en este ámbito cultural no se diferencia especialmente del resto de territorios de la Europa cristiana, los retratos de los monarcas acompañados de las insignias de poder y emblemas heráldicos (el trono, la corona, el cetro, el orbe, la espada, las ricas vestiduras...), en definitiva, símbolos tangibles de la realeza responden, la mayor de la veces, «a una imagen imaginaria más que real o histórica» en palabras de Carmen Morte.³⁹ Unos retratos de carácter retrospectivo promovidos no tanto por la corte como por las instituciones gubernamentales que trataban de recuperar la memoria histórica de su territorio muchas veces cuestionada u olvidada. Es el caso de la serie de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza que realiza el pintor italiano Felipe Ariosto a partir de 1586, ya mencionada anteriormente, o la que nos ocupa donde, la orden jerónima quiso más que recordar, perpetuar el recuerdo del fundador del monasterio y su familia.

En los retratos de la casa real de Aragón en Nápoles se plasma un proceso de idealización de los retratados, una referencia imaginaria más que veraz, donde la retratística, en sentido estricto (solo destacable en el caso de Ferrante I), se difumina para conformar un retrato irreal, con paisajes ilusorios e indumentaria repleta de anacronismos, donde el poder real está representado por aquellos objetos que se identifican de manera rápida con la monarquía, que se asocia a su vez, con el propio linaje a través de los escudos nobiliarios con una función legitimadora de la dinastía. Este carácter legitimador de la casa real de Aragón en Nápoles lo inició tempranamente el rey Alfonso el Magnánimo como heredero de la casa de Trastámara y como conquistador de la ciudad partenopea, configurando una iconografía real y de príncipe renacentista auspiciada por los artistas y eruditos que le rodeaban en la corte. A su vez, esta imagen de legitimidad supo transmitirla a su hijo Ferrante I de Aragón [Fig. 14] como heredero del trono napolitano e iniciador de esta nueva casa real, de hecho, la imagen de Ferrante I fue profusamente reproducida en monedas, medallas, esculturas y miniaturas de la época como el busto del Louvre atribuido a Pietro de Milano o la Pala de Guiulio Scorciatis. También fue retratada Isabel de Chiaromonte, esposa de Ferrante, en el retablo de San

39. CARMEN MORTE GARCÍA: «La representación del rey en la Corona de Aragón», *La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia-Centro del Carmen, 16 en. - 17 abr. 2006, Valencia, 2006, pp. 55-93.



Fig. 14. ANÓNIMO, *Retrato de Ferrante I de Nápoles*, Museo de Bellas Artes de Valencia, colección de la Real Academia de San Carlos

Vicente Ferrer para la iglesia de San Pedro Mártir de Nápoles, con sus hijos Alfonso y Leonor.

En definitiva, esta galería de retratos procedente de San Miguel y de los Reyes, por cronología, está en la línea de la Sala de los Reyes que Felipe II instaló en el Palacio Real del Pardo donde albergó las imágenes de familiares y antepasados dentro del principio de legitimidad dinástica,⁴⁰ un paralelismo que avala el que la serie icónica de los reyes napolitanos no fuese tanto un encargo del duque de Calabria, sino más bien un homenaje de los monjes jerónimos a su patrono y familia, la extinta casa real de Aragón en Nápoles, así como una forma de enaltecimiento para el propio monasterio valenciano. ●

40. Sobre el Palacio Real del Pardo se ha de consultar MARÍA KUSCHE: «La antigua galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo Español de Arte*, LXIV, 253 (1991), pp. 1-28.

ARISTOCRACIA ALADA,
ADALIDES DEL REY DEL CIELO.
ÁNGELES MILITARES EN LA
PINTURA BARROCA AMERICANA*

SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Universitat de València

Recibido: 09/06/2016 / Evaluado: 10/06/2016/2016 / Aprobado: 14/06/2016

RESUMEN: El presente trabajo aborda el estudio de las imágenes de los ángeles militares en los virreinos americanos y su interpretación a partir de la función cultural de las imágenes. Para ello se analizan las distintas tipologías visuales del arcángel san Miguel en el virreinato de Nueva España y su uso geopolítico, la definición beligerante del resto de ángeles en la tradición teológica y la imagen de los conocidos como arcángeles arcabuceros. Identifica la tradición bélica del lenguaje posterior al concilio de Trento y, en el caso de los arcángeles arcabuceros, defiende su vinculación con la fiesta barroca.

Palabras clave: san Miguel, Eucaristía, arcángeles arcabuceros, monarquía hispánica, Inmaculada Concepción.

ABSTRACT: The present work focuses on the study of images of military angels in American Colonial Art and their interpretation from the perspective of the cultural function of the image. Therefore, we analyze visual typologies of Saint Michael in the Viceroyalty of the New Spain and their political usage in the region, the belligerent definition of the rest of the angels in the theological tradition, and the image of those known as Arquebus Archangels. The article identifies the military tradition of the language after the Council of Trent and, in the case of the Arquebus Archangels, defends their vinculation with the baroque festival.

Keywords: Saint Michael, Eucharist, Arquebus Archangels, Hispanic Monarchy, Immaculate Conception.

* El presente trabajo forma parte del proyecto I+D, «Los tipos iconográfico» HAR2015-65176-P, del Ministerio de Economía y Competitividad.

En la tradición teológica, y en consecuencia también en su traslado visual, se consolidó la visión del cielo a modo de una monarquía celeste donde Dios es quien, asentado en el solio regio, preside los designios del mundo. La consecuencia en la angelología cristiana, tal y como quedó asentado tras la *Jerarquía celeste* del Pseudo Dionisio, fue llegar a una visión donde los ángeles se entienden como sus principales asistentes y se estructuran según sus desempeños y en relación con la divinidad, en una visión neoplatónica de la monarquía celeste. Esta consideración de siervos directos de la Trinidad y de la Virgen tuvo un despliegue amplio en la visualidad artística de los virreinos americanos donde se dieron numerosas tipologías iconográficas de ángeles representados en acciones y formas que los identifican como jefes de las milicias angélicas, a modo de altos mandatarios bélicos. Su aparición tiene lugar en series angélicas, en cultos aislados, pero también en las fiestas barrocas y por medio de la pervivencia de sus hazañas bélicas en el imaginario colectivo. Este amplio repertorio incluye desde los habituales tipos iconográficos angélicos –en especial los referentes a los tres canónicos–, hasta la que fue, sin duda, la tipología más peculiar, la de los arcángeles arcabuceros, alabarderos y portaestandartes. Tipos iconográficos de carácter conceptual, a pesar de que la mayoría de imágenes estén fundamentadas en episodios narrativos.

El estudio de la tradición visual de ángeles militares en el arte virreinal americano da como resultado la existencia de diversas tipologías que atienden a un amplio muestrario que abarca las distintas artes, como la pintura o la escultura. En cuanto a la naturaleza de su representación se encuentran, por un lado, las imágenes narrativas, que se corresponden con la traducción visual de escenas proveniente de las diversas fuentes literarias, ya sean bíblicas, hagiográficas o leyendas. El análisis de estas imágenes serviría para establecer el modo en el que se ha llevado a cabo la continuidad y variación de tipologías que, por lo general, se originaron en el arte medieval cristiano. Pero, por otro lado, se encuentra un conjunto de manifestaciones de carácter conceptual que pudiendo encontrar el origen igualmente en modelos del Viejo Continente, desplegaron una evidente originalidad que ha llamado la atención a los estudiosos del arte virreinal. El análisis de estas representaciones permite abordar asuntos relativos a la imagen del poder en el mundo hispánico, donde las figuras de estos seres angélicos se convierten en reflejo del orden monárquico virreinal y en expresión de la acción apologética llevada a cabo por el cristianismo. El presente trabajo se centra en el estudio de este segundo grupo, estudiando la formación de estas tipologías así como el ámbito conceptual e imaginario que las sustenta, no sin desoír los principios que se definen en la tradición cultural convencionalizada anterior a su aparición.

La definición de los seres angélicos, en virtud de su naturaleza, situación jerárquica y función dentro del orden del mundo y la creación, tuvo lugar en un dilatado proceso vivido por el cristianismo, lo que conllevó un ejercicio de depuración de toda la tradición heredada del mundo hebreo, del que se había aprehendido su figura. La obra más influyente, cuya sistematización se

convirtió en la base para la angelología cristiana, fue la *Jerarquía celeste* del Pseudo Dionisio. Esta obra, –cuya autoría inicial fue adjudicada erróneamente al obispo ateniense Dionisio Aeropagita– influyó de forma decisiva sobre la mentalidad teológica, y por ende estética, de la Edad Media. La lectura de la corte angélica estaba formada por un total de nueve coros angélicos agrupados en tres jerarquías. Cada uno de estos órdenes estaba dedicado a una ocupación concreta, en virtud de su posición y proximidad a Dios. La jerarquía de los distintos espíritus venía definida según la proximidad a la divinidad, en una lectura luminiscente. De la misma forma se establecían las funciones y prerrogativas de cada uno de los coros en función de esta situación. Santo Tomás también se ocupó de este asunto –siguiendo al Pseudo Dionisio– en el «Tratado de los ángeles», inserto en su *Suma Teológica*, y a él recurren los posteriores autores angélicos, los cuales siguen la concepción de la jerarquía celeste como una monarquía, regida por Dios. Las jerarquías quedaban divididas, según santo Tomás, en atención a las funciones que realizan estos seres. En concreto, sería trabajo de los cuatro órdenes primarios, a los que santo Tomás llama ángeles asistentes de Dios, –serafines, querubines, tronos y dominaciones, que pertenecen a la primera jerarquía y al primer orden de la segunda– el estar ocupados solamente en alabar y glorificar a Dios. Estos cuatro no se distraen en atender funciones exteriores ni disposiciones del gobierno monárquico. Esto último le correspondería a los otros cinco órdenes. A estos los llama ministrantes, porque son ministros y oficiantes de Dios, por cuya mano corren los despachos y ejecuciones de su providencia, en orden al gobierno del Universo.

La imagen de los ángeles militares –en sus diversas tipologías– responde a esta visión del cielo como un reino jerárquico, una idea general que se encuentra entre los conceptos básicos y fundacionales de la Iglesia desde su oficialidad. Con la aparición de las primeras comunidades cristianas, y debido a las sucesivas persecuciones vividas por sus miembros primitivos, se fue afianzando la idea del triunfo del cristianismo frente a sus opositores.

La idea de la Iglesia acechada por el mal –encarnado por su principal representante, el demonio, pero también por sus seguidores terrenales como los enemigos políticos, los infieles y, muy especialmente, los herejes– forma parte del discurso del cristianismo desde los orígenes y terminó por impregnar su lenguaje y, con ello, también la visualidad artística. En los años previos a la paz de la Iglesia y su oficialidad en el Imperio romano se asentaron las bases de la existencia de esa situación de eterno conflicto. Quizás el ejemplo más notable es el papel que ocuparon los primeros mártires del cristianismo, víctimas de las persecuciones llevadas a cabo por el Imperio romano. Alrededor de estas figuras se fue generando la práctica religiosa. En este tiempo, la Iglesia necesitó del aliento que la esperanza en la salvación postrera, con el advenimiento del Reino de Dios prometido por Cristo. En relación con este aspecto se configura la imagen beligerante y triunfal de los seres angélicos como huestes encargadas de vencer a las tropas demoniacas. Esa fue la lectura exegética que, tal y

como se recoge en los textos de los primeros padres– tuvo la revelación al evangelista san Juan en Patmos. De hecho, dos episodios del Apocalipsis fueron determinantes en la configuración de este ideario. Por un lado, el triunfo de san Miguel contra la bestia de siete cabezas (Ap 12, 7-9) y, por otro, el encadenamiento del demonio por mil años (Ap 20, 1-2).¹ La transposición visual de estos conceptos no se detiene únicamente en la ilustración de estas escenas narrativas, sino que los ángeles guerreros aparecen enzarzados en batallas contra todo tipo de seres demoniacos en multitud de escenas donde se convierten en metáfora de la lucha que la Iglesia lleva a cabo en la salvaguarda de la fe y las verdades teológicas. Se trata de imágenes que, en su mayoría, están definidas por su carácter apologético y que remiten, por tanto, a la pervivencia de la idea del cristianismo atacado y la Iglesia beligerante.

La idea del Reino de Dios se introduce por primera vez en las parábolas evangélicas por medio de la figura de Cristo cuando explica la promesa salvífica del Padre. De ahí las futuras comparaciones que se sustentan en una distribución jerárquica que incluye la presencia de un solio regio donde la divinidad se presenta ante sus vasallos y en compañía de una corte formada por la Virgen, los ángeles y los santos. Sobre esta construcción se asientan las posteriores reflexiones angelológicas que se detienen en definir el lugar que ocupan y el desempeño llevado a cabo por los ángeles. Otra fuente relevante es el salmo 109 –siguiendo la numeración de la *Vulgata*– que sirvió para representar visualmente a Cristo sentado a la derecha del Padre, origen de la iconografía de la Trinidad.² Este aspecto fue significativo a la hora de la formación del imaginario medieval, como se deduce del estudio de tipologías cristológicas como el *Pantocrator*, mariológicas como la coronación de la Virgen o angélicas, donde destaca el caso del arcángel san Miguel.

La terminología bélica también fue empleada de forma habitual por los representantes de la Iglesia para significar el carácter militante de su labor de salvaguarda de la fe. Así como existía un reino en el cielo donde Dios disponía de su propio ejército, en la tierra los padres de la Iglesia, teólogos y representantes del poder eclesiástico dispusieron un número considerable de semejanzas, paralelismos, metáforas y símbolos asentados en la misma visión.

Existió un reflejo de esta interpretación también en las cruzadas y procesos de conquista –tanto peninsular como americano– donde los ejércitos

1. La apocalíptica bestia de siete cabezas que el arcángel Miguel vence fue interpretada inicialmente como símbolo de la Roma pagana, perseguidora de cristianos, recurso que fue adaptado en posteriores ocasiones para significar el triunfo sobre las herejías, el protestantismo y los pecados capitales. Véase SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, VICENT ZURIAGA SENENT (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, Valencia, tomo I, 2008, pp. 563-580.

2. Véase ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ: «El salmo 109 como origen de la iconografía de la Trinidad», en RAFAEL ZAFRA, JOSÉ JAVIER AZANZA (eds.): *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Anejos de Imago, Universidad de Navarra, Pamplona, n.º 1, 2011, pp. 495-506; ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ: «La Trinidad del salterio», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana (vol. 1). La visualidad del Logos*, Ediciones Encuentro, Madrid, pp. 433 y sig.

actuaban en nombre de Dios y el catolicismo. Este discurso estuvo avivado en dos momentos especiales. Por un lado, por parte de los primeros religiosos dedicados al proceso de evangelización de los territorios americanos que actuaron como milicias misionales contra la idolatría que había que extirpar en el continente. Por otro se encuentran las guerras contra el protestantismo, movimiento religioso cuya aparición había atacado el corazón mismo del catolicismo y amenazó con desquebrajarlo. La actitud de los reformadores fue grave para la Iglesia, en el sentido que atacaron aspectos esenciales del cristianismo romano como son el dogma eucarístico, la autoridad papal, el culto a los santos y a la Virgen o la veneración de las reliquias y sagradas imágenes. No hay que olvidar, como señalaremos más adelante, que el modo en el que se tradujo visualmente esa lucha y defensa por la fe fue por medio de la articulación de una visión militarizada del discurso apologético.

Pero, sin duda, el ejemplo más significativo fue el de la *Societas Jesu* o Compañía de Jesús. Su fundador, Ignacio de Loyola, había participado en acciones bélicas en las tropas de Carlos V. Oficialmente la nueva orden estuvo aprobada por el papa Paulo III en 1540, por medio de la bula –de nombre muy significativo– *Regiminis militantes Ecclesias*. En esta quedaba aprobada la conocida *fórmula del Instituto*, que comprometía a los jesuitas a «militar para Dios bajo la bandera de la cruz». Ignacio conseguirá de Paulo III la ampliación de dicha fórmula por medio de la aprobación de una nueva bula, en 1550, quedando de la siguiente manera: «Militar para Dios bajo la bandera de la cruz y servir solo al Señor y a la Iglesia, su Esposa, bajo el Romano Pontífice, Vicario de Cristo en la tierra».³ El grupo recudido de hombres que encabezaba Loyola ya era conocido, en 1538, con el nombre de Compañía de Jesús. Su desempeño fue relevante en la lucha contra el protestantismo, así como en la defensa de los principios que, unas décadas después, habían de quedar establecidos por la iglesia por medio del concilio de Trento. Resulta evidente la influencia de los textos caballerescos y militares en la conformación de la Compañía que se declara en la elección del mote militar «Compañía» y del resto de disposiciones establecidas en sus *Constituciones*. La orden estaba formada por un «ejército» de hombres que habían de dedicar su vida y desempeño a defender a Dios o, como repetía en sus escritos san Ignacio, *Ad maiorem Dei gloriam*, expresión que se convertiría en lema de los jesuitas. Encabezaba la estructura jerárquica de la orden un Preósito General, seguido por una Congregación General y otros mandos como los generales provinciales.

En resumen, desde los primeros años del cristianismo, y pasando por el concilio de Trento, se generó la imagen de la Iglesia militante encargada de desempeñar una labor apologética. Estos aspectos convergen también en las diferentes tipologías angélicas, ampliando las posibilidades de su adecuación a un discurso del poder en territorio americano. En cierta manera la repre-

3. JOSÉ GARCÍA CASTRO (dir.): *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, vol. 2, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2007, p. 1244.

sentación, por parte de los artistas del periodo virreinal americano, de los ángeles tomando la apariencia de altos mandos militares, guarda una deuda notable con la tradición, originada desde época medieval, de representación de ángeles combatientes. Pero lo cierto es que su configuración responde a la tradicional retórica adoptada tras el concilio de Trento y a la forma concreta en la que se introdujo el lenguaje bélico en la práctica doctrinal, la literatura teológico-apologética y la visualidad artística. Desde los textos de la oficialidad eclesiástica, los tratados teológicos, los sermones y los escritos piadosos se puede apreciar esta visión de la existencia de un cuerpo celeste en armas, formado por ángeles dispuestos a salvaguardar los principales dogmas y principios católicos.

El ejemplo más emblemático lo constituye la imagen del arcángel san Miguel, identificado como capitán de las milicias celestes. La fuente principal que da sustento a esta idea se encuentra en el Apocalipsis, en el mencionado capítulo 12. La liturgia griega lo definía con el apelativo de *archiestratega*, expresión que lo identifica «como comandante supremo de las huestes aladas», recogiendo literalmente las palabras del *Segundo Libro de Enoc* (2 Enoc 22,6, 33 y 11).⁴ Las implicaciones culturales de la imagen de san Miguel en los virreinos americanos se aprecia especialmente –aunque no de forma exclusiva– en el Virreinato de Nueva España, en atención al modo en el que se fraguó la particular participación en la defensa del dogma eucarístico y del misterio inmaculista, y a la adaptación al culto local de la Virgen de Guadalupe. El origen de estas figuraciones y su interpretación se encuentran en la vinculación del culto a este arcángel con las monarquías. El jesuita Eusebio de Nieremberg deja escrito en su tratado sobre san Miguel el uso que los monarcas europeos hicieron de este ángel para combatir la idolatría y su especial relación con la historia hispánica recordando cómo los visigodos abdicaron del arrianismo en el día dedicado a dicho ángel. El vínculo se acentúa con la dinastía de los Austrias donde Nieremberg apunta que Rodolfo I fue electo emperador en ese mismo día. Además, para este jesuita había sido destinado como especial «ángel de la guarda de la Santísima Virgen desde el instante mismo de su concepción».⁵ En Nueva España, el culto a san Miguel ocupó un lugar destacado. Santuarios como el de San Miguel de las Cuevas en Chalma lo testifican y, muy especialmente, el culto a san Miguel del Milagro, cuya historia fue descrita por Francisco de Florencia,⁶ con lo que se vivió un aumento considerable de su devoción a partir del último tercio del siglo XVII.⁷

4. ENRIC OLIVARES TORRES: «San Miguel *archiestratega* y capitán de las milicias celestes», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la visualidad cristiana*, vol. II, Ediciones Encuentro, Madrid, en prensa.

5. ROSARIO INÉS GRANADOS SALINAS: «Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac», en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, México, 2001, p. 214.

6. FRANCISCO DE FLORENCIA: *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel s. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco*, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692.

7. GRANADOS, «Una travesía con olor a yauhtli», pp. 217-218.

Una temática singular de la relación entre el culto angélico y el poder monárquico se encuentra en las representaciones de san Miguel en defensa de la Inmaculada Concepción. En base a una actividad diplomática y de posicionamiento dentro del catolicismo, la monarquía hispánica actuó como principal garante de la defensa de la doctrina concepcionista que no gozaba de reconocimiento dogmático –logrado hasta 1854– y sobre la cual perduró durante siglos una notable controversia. Esta actitud dibujaba un perfil propio para la monarquía hispánica. El trabajo de la institución regia se centró en la actividad diplomática, haciendo uso de su influencia con el papado para conseguir el reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción, convirtiendo dicho empeño en un aspecto fundamental de sus reinados. Este ímpetu tenía el propósito de tomar a la Inmaculada como un instrumento de cohesión social y política del vasto territorio hispánico, el cual incluía varios reinos peninsulares y los virreinos americanos.⁸ En cierta forma, las órdenes religiosas, especialmente los franciscanos junto con los cabildos catedráticos, hicieron el trabajo directo de esta actividad de promoción. En atención a este propósito se hicieron habituales –además de las acciones diplomáticas– la promoción de celebraciones, el patrocinio artístico y literario, así como la organización de un programa visual apologético donde la monarquía junto con el resto de poderes civiles y eclesiásticos, o sus emblemas definatorios, aparecían a los pies de la Inmaculada.

En esta línea se inscriben diversos tipos iconográficos de san Miguel, como el que lo muestra portando un estandarte con la representación de la Inmaculada. Este tipo iconográfico se configura como una variante de la imagen de san Miguel *archiestratega*. El arcángel es representado con atavíos militares «a la romana», esto es, portando lorica o coraza y la clámide griega, a modo de un alto mando. En el seno de la defensa de la doctrina de que María había sido librada del pecado original desde el primer instante de su concepción se generaron estos blasones con la imagen de la Inmaculada portados por santos y personalidades de la época. El origen simbólico del estandarte se encuentra en los blasones militares que encabezaban la tropa, identificándolos a todos en un mismo grupo, marcando el motivo por el cual luchaban. Juntos con otros símbolos –tales como los escudos reales–, los lábaros y pendones fueron las enseñas capaces de mover e identificar a un ejército y a su pueblo. El estandarte también es en sí mismo un objeto religioso, pues encabezaba a las cofradías y feligreses en diversos actos litúrgicos. Estas procesiones tenían lugar en momentos señalados del calendario festivo. Los monarcas españoles también se sirvieron de ser representados portando un blasón con la imagen de la Inmaculada, como es el caso de Felipe IV en un grabado de Marcos Orozco que ilustra la portada del libro *Philipo IIII Hispaniarum Regi Catholico* del jesuita

8. IVÁN MARTÍNEZ: «Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2005, p. 125.

Juan Antonio Velázquez.⁹ La creación de esta imagen de san Miguel portando el estandarte inmaculista revela el carácter hispánico del tipo iconográfico y su disposición política.

No escapa a nuestra atención que tras la formación de esta tipología se encuentra nuevamente el Apocalipsis, donde la mujer –*mulier amicta sole*– que el arcángel defiende de la bestia de siete cabezas, había sido identificada con la Inmaculada.¹⁰ Es de esta forma como se asocia principalmente la figura de san Miguel con la defensa del misterio concepcionista. Pero el origen del propio tipo se produce por su asimilación como patrono del imperio y de la especial custodia del asunto de la Inmaculada que hicieron los monarcas españoles. La creación del tipo iconográfico puede haber sido incitada por el grabado de Augustin Bouttats, de 1682 [Fig. 1]. Este ilustra el libro de Antonio de Santa María dedicado a Felipe IV y titulado *España triunfante y la iglesia laureada por todo englobo del mundo por el patrocinio de María Santísima*. En él se muestra una personificación de España con los atributos bélicos de la diosa Atenea, con coraza, yelmo y estandarte. La novedad en esta imagen es la inclusión en el interior del estandarte de una imagen de la Inmaculada con las iniciales «S.P.Q.HISP.» (El Senado y el Pueblo Hispánico).¹¹ La obra está dedicada al ya entonces fallecido Felipe IV y se inserta dentro de la producción apologética a favor del reconocimiento dogmático del misterio. La similitud de esta imagen con san Miguel debió facilitar la aparición del tipo iconográfico. Una pintura cuzqueña realiza un traslado directo de este grabado sustituyendo la alegoría de España por el arcángel como príncipe de las milicias celestiales [Fig. 2]. Formalmente es idéntica pero la inscripción de la lápida¹² se ha modificado, indicando que se trata de un reconocimiento de la labor de patrocinio de san Miguel sobre el territorio hispánico.

Ciertamente no se trata de un tipo iconográfico ampliamente extendido y su existencia se reduce al ámbito hispánico. Cristóbal de Villalpando realizó un lienzo con este asunto, hoy en una colección particular.¹³ San Miguel aparece

9. Felipe IV aparece desprendido de sus armas terrenales y enarbolando dicho estandarte inmaculista. En su otra mano porta un globo terráqueo mientras está siendo coronado por la Fama y la Victoria. IVÁN MARTÍNEZ, «Estandarte de la monarquía española», pp. 123-154; JAIME CUADRIELLO: «Virgo potens' La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en JUANA GUTIÉRREZ HACES (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, Fomento Cultural Banamex, México, 2008, pp. 1169-1263.

10. El tipo definitivo de la Inmaculada Concepción de María se había construido, en gran parte, gracias a su identificación con la Mujer del Apocalipsis. SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España. El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 3. Nueva Época, (2015), pp. 725-309; SERGI DOMÉNECH GARCÍA: *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*, tesis de doctorado, Universitat de València, 2013.

11. SUZZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. de José L. Checa, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, p. 112.

12. «España triunfante y la Iglesia laureada en todo el globo del mundo por el patrocinio de S.^a Miguel en España».

13. Este lienzo estuvo expuesto en la muestra titulada *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, que se celebró en el Museo de Prado y el Palacio Real de Madrid, del 26 de octubre de 2010 al 31 de enero de 2011.



Fig. 1. AUGUSTIN BOUTTATS, *Alegoría de España Triunfante con estandarte inmaculista*, 1682, portada de *España triunfante y la iglesia laureada por todo englobo del mundo por el patrocinio de María Santísima*, Antonio de Santa María, Hispanic Society of New York

de pie vestido con armadura y cargando con el estandarte immaculista. Este ejemplo constituye el modo habitual de representación del tipo iconográfico. En las representaciones de san Miguel entre los Siete Príncipes era común mostrarlo portando el habitual lábaro con el triunfal guión blanco con la cruz. En algunas ocasiones este último atributo podía ser sustituido por un estandarte immaculista. Los ejemplos de esta variante del tipo se concentran en la ciudad de Oaxaca, en México, y pertenecen a talleres del siglo XVIII, como en el templo de Santo Domingo, en el templo de los Siete Príncipes o en la iglesia de San Pablo en Mitla, en la misma región.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la imagen de la Virgen de Guadalupe se convirtió en un equivalente mexicano de la Inmaculada Concepción, aunque el impacto de esa interpretación en la visualidad artística no fue significativo hasta el segundo tercio del siglo XVIII. El discurso concepcionista se vio enriquecido en el antiguo Virreinato de Nueva España con el auge del culto a la Virgen de Guadalupe que, en su tipología iconográfica, estaba del todo cercana a la imagen de la Inmaculada y no faltaron comparaciones. Todo ello, sumado al papel de san Miguel como patrono del Virreinato de Nueva España, dan como resultado esta variante del tipo,¹⁴ que presenta al arcángel portando un estandarte con la imagen de la Guadalupana. Este hecho se encuentra apoyado en la exégesis iniciada por Miguel Sánchez quien, en su libro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (1648), comparó el lienzo *acheropita* del Tepeyac con la Mujer del Apocalipsis.¹⁵ A este tipo responde el san Miguel del Altar de los Siete Príncipes, de Juan Baltasar Gómez, una obra del siglo XVIII que se encuentra en el templo de la Santa Escuela de Cristo, en San Miguel Allende [Fig. 3].

En la línea de esta imagen triunfal de san Miguel sobre la idolatría y el pecado se fraguó una defensa hispánica de la fe católica –con especial mirada hacia el enemigo protestante– que tuvo como sus principales sustentos el dogma eucarístico y el misterio concepcionista. El primero de ellos había estado negado por el protestantismo que no creyó en la eucaristía como auténtica transubstanciación de las especies en el cuerpo y la sangre del Cristo. También es cierto que existió oposición por parte de estos hacia la Inmaculada Concepción, pero en este caso la defensa se hace ante los ataques maculistas internos. El misterio concepcionista se eleva al mismo nivel que el dogma eucarístico bajo el manto de protección y el auspicio de la monarquía hispánica. Fueron diversos los modelos que sirvieron para representar esta unión y que toman como núcleo esta imagen de san Miguel luchando contra la bestia. El origen de la formación de este tipo eucarístico del triunfo de san Miguel

14. JAIME CUADRIELLO: «El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en *El Divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, México, 2001, pp. 61-205; DOMÉNECH, *La imagen de la Mujer del Apocalipsis*.

15. JAIME CUADRIELLO: «Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila», en NELLY SIGAUT (ed.): *La iglesia católica en México*, Colegio de Michoacán, México, 1997, pp. 265-292.



Fig. 3. JUAN BALTASAR GÓMEZ, *San Miguel con estandarte inmaculista*, s. XVIII, retablo de los Siete Príncipes, Iglesia de la Santa Escuela de Cristo, San Miguel Allende, Estado de Guanajuato (México)

sobre la bestia se encuentra en el propio capítulo 12 del Apocalipsis donde la victoria del capitán angélico y sus ángeles dice haber sido alcanzada «por medio de la sangre del Cordero y de la palabra del testimonio de ellos» (Ap 12, 11). La generación de estas obras novohispanas debió estar propiciada por la circulación de algún grabado devocional que, a manera de modelo original de difusión, fue adaptado en Nueva España. Este grabado desconocido respondía a la promoción hispánica característica de la época dorada del inmaculismo

español del siglo XVII, con indulgencias incluidas,¹⁶ aunque pudo haberse fraguado en los talleres del virreinato novohispano. La prueba más evidente de su existencia es que conservamos diversas obras que parecen seguirlo de cerca, como una pequeña lámina del Museo Amparo de Puebla.

Los tipos presentes en la tradición pictórica novohispana conectan con la política de los Austrias en defensa de la Inmaculada y su especial relación con el Santísimo Sacramento pero se realizan de nuevo durante el siglo XVIII, en medio de un contexto de recuperación visual de aquel ímpetu.¹⁷ Por lo general presentan a san Miguel espada en mano portando en la otra una custodia y unas cadenas con las que aprisiona a la bestia de siete cabezas. La inclusión en el fondo de la Virgen de Guadalupe nos recuerda su papel como Inmaculada novohispana. Quizás la muestra más potente de este juego de intenciones sea un lienzo atribuido a Miguel Cabrera que pertenece al Museo de la Basílica de Guadalupe de México [Fig. 4]. El arcángel aparece ataviado con su habitual vestimenta. Cada una de las cabezas del dragón está identificada con uno de los siete pecados capitales. En lugar de una custodia, carga en su mano un cáliz con una hostia. La cadena que aparece en este tipo iconográfico singular remite al vigésimo capítulo del Apocalipsis (Ap 20, 1-2) en el que se indica que un ángel ataría al demonio por mil años. Aunque el texto del evangelista san Juan no identifica a este ser angélico, la tradición ha querido ver a san Miguel como el ejecutor de tal acción. Un ejemplo de esta identificación se encuentra en Eusebio de Nieremberg quien llega a decir que «... tanto poder tuvo san Miguel contra el mayor de los Demonios, que le ató como a un perro sin resistencia alguna».¹⁸ Este jesuita expuso estas palabras en su obra dedicada a san Miguel *Devoción y patrocinio de san Miguel, príncipe de los Ángeles, Antiguo tutelar de los godos y protector de España*, aparecida en 1643, donde reconoce su papel de defensor sobre la monarquía hispánica.

Conviene señalar otro aspecto de esta composición como es la aparición de la Virgen como la *mulier amicta sole* (Ap 12), con el par de alas llevando a su hijo hacía Dios Padre.¹⁹ Su inclusión concuerda con la lógica narrativa y con la tradición visual. Si lo comparamos con las habituales representaciones de la Inmaculada apocalíptica vemos que aparecen los mismos protagonistas y atributos. Únicamente se ha modificado –por medio de una conceptualización que aumenta el carácter simbólico de esta escena narrativa– al amplificar su

16. Una de las obras pictóricas devocionales conservadas en el Museo Amparo de Puebla presenta la siguiente inscripción: «S.^r S.^a Miguel Arcanjel Primer coronel de la Escuadra de M.^{srna} defien / denos. Ssmo Papa Gregorio XV concedio 100 años de indulgencia a todos los que dijeren Bendita / sea la Purisima Inmaculada Concepcion de la Beatissima Virgen M.^{re} Junio 4 de 1646 ARJ».

17. RAMÓN MUJICA: «España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía», en JUANA GUTIÉRREZ HACES (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, Fomento Cultural Banamex, México, 2008, pp. 1098-1167.

18. EUSEBIO DE NIEREMBERG: *Devoción y Patrocinio de San Miguel, Príncipe de los Ángeles, Antiguo Tutelar de los Godos, y Protector de España*, por María de Quiñones, Madrid, 1643, p. 161.

19. Sobre este asunto véase mi tesis de doctorado: DOMÉNECH, *La imagen de la Mujer del Apocalipsis*.



Fig. 4. MIGUEL CABRERA (atrib.), *San Miguel vence a la bestia apocalíptica con ayuda de la eucaristía*, s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México

carácter en defensa de la fe. Por otro lado, la relación de la Mujer del Apocalipsis con la eucaristía se produjo en las representaciones narrativas medievales y renacentistas del capítulo 12 del Apocalipsis. En un grabado de Lucas Cranach el Viejo (s. XVI) se representa el añadido del arca de la alianza, la cual contenía un poco de maná, tipo veterotestamentario de la eucaristía.²⁰ En el *Beau tapis de Monsieur d'Anjou*, obra de siglo XIV,²¹ se muestra el templo celeste con las puertas abiertas y, en el interior de este, un altar eucarístico. Por último, una

20. «Y el templo de Dios fue abierto en el cielo, y el arca de su pacto se veía en el templo» (Ap 11, 19).

21. Tapiz tejido en París entre 1373-1379 por Nicolas Bataille sobre cartones de Jean Bondol de Brujas para el duque Luis I de Anjou, Angers (Maine-et-Loire), castillo ducal, galería nueva.

miniatura del *Apocalipsis de la Reine Eleonor de Inglaterra* (c. 1242-1250), conservado en el Cambridge Trinity College, un ángel entrega el «sustento eucarístico» a la *mulier* durante su espera en el desierto (Ap 12, 6).²²

Esta relación entre la apocalíptica y el dogma eucarístico se fue imponiendo a medida que esta se convirtió en perfil iconográfico determinante de la Inmaculada. Esta concordancia presenta a María como corredentora y, con ello, vinculada al misterio eucarístico. Esto era una parte básica del fundamento concepcionista, el ver la Inmaculada Concepción de María como paso necesario e indispensable para la redención del género humano. Esta actitud visual estuvo en consonancia con lo expresado desde los púlpitos. En la sede catedralicia de Oaxaca, con motivo de la celebración de la coronación de Carlos II, el dominico fray Pedro del Castillo pronunció, en el año de 1677, un sermón convertido en *laudatio* al monarca y a su madre, Mariana de Austria, identificada como digna encargada de la transmisión de poderes.²³ El autor dedicó el sermón a la Inmaculada, uniéndola con el dogma eucarístico, y reconociendo el desempeño de la casa de Austria en este asunto.²⁴ No fue el único caso sino que, en otras tantas ocasiones, los oradores novohispano ahondaron en las relaciones tejidas entre ambos asuntos. Uno de estos ejemplos es el del mercedario Juan de Castro en un sermón desplegado con motivo de la primera misa de un nuevo sacerdote. El predicador nos informa que fue el propio sacerdote, de la Orden de san Francisco, el que quiso dedicar su primera celebración eucarística a la Inmaculada uniendo ambos misterios por «entender que querer aplausos del primer instante puro con júbilo del sacrificio de su Misa».²⁵ En conclusión, estas imágenes de San Miguel, además de continuar con la tradición visual de este arcángel como *archistratega*, servían para presentarlo como uno de los adalides del rey del cielo y significar el carácter militante de la Iglesia ante la necesidad de defender los principios dogmáticos, siendo además todo ello reflejo de la política hispánica del periodo.

22. DOMÉNECH: «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis», pp. 563-580.

23. PEDRO DEL CASTILLO: *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen Maria Reyna de los Angeles y Señora Nuestra. Descubierto el Santísimo Sacramento del Altar y en ocasión, que la Nobilissima Ciudad de Oaxaca, dio principio à las fiestas Reales de la Coronación, y nuevo gobierno de N. Rey y Señor Carlos Segundo (que Dios Guarde) [...]*, Francisco Rodríguez Lupercio, México 1677.

24. Según la tradición, la fama y esplendor de la familia de los Austrias estuvo profetizada por un sacerdote tras un acto de piedad eucarística protagonizado por su fundador, Rodolfo I. La leyenda relata que este, habiendo salido de caza acompañado por su escudero Regulus van Kyberg, se encontró con un sacerdote que, con intención de portar el viático a un moribundo, trataba de cruzar el río. Rodolfo I salió en su ayuda y le cedió su caballo. El sacerdote, conmovido por aquel acto de amor eucarístico, profetizó la grandeza de la dinastía de los Habsburgo. Esta costumbre fue continuada por el resto de sus descendientes, incluyendo Carlos II, en encuentros que debieron tener algo de planificado y que son muestra de un ritual cortesano de legitimación monárquica. Véase, VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 298-304; VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2013.

25. JUAN DE CASTRO: *Sermon panegirico en alabanza de la obra de la Concepcion a cuyo Puro instante consagrò su primera Missa el P. Predicador Fr. Martin de Zearreta, Religioso de el Orden de San Francisco, que cantò en el Convento de Santa Ines desta Ciudad el dia siete de Março deste año de 1690*, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, México, 1690, fr. 3v.

La identificación de los seres angélicos a modo de milicias celestes fue también un recurso habitual en la devoción mariana. La idea de que la Virgen disponía de una guardia personal de ángeles, desde el momento exacto de su nacimiento, se encontraba presente en los siglos XVII y, sobre todo, en el XVIII, muy especialmente tras la publicación de la *Mística ciudad de Dios*, escrita por la concepcionista sor María de Agreda y publicada póstumamente en 1670. Así mismo, en la configuración de una jerarquía celeste, María ocupaba un lugar preeminente, tras la Trinidad y previo a los ángeles. El caso más significativo es el del arcángel Gabriel quien los evangelios identifican como el mensajero de Dios encargado de anunciar a María que había de concebir al Mesías. Aunque en el caso de Gabriel no se encuentre ninguna representación visual de su participación en acciones bélicas, lo cierto es que se puede apreciar, en la presentación que de él se realizaba en la literatura devocional, el carácter militar-aristocrático con el que era identificado. Todo ello en su doble papel de embajador de Dios y miembro de la corte de guardia de la Virgen. Un buen ejemplo lo tenemos en *El embajador de buenas nuevas, san Gabriel arcángel*, de Francisco García, publicado en 1683. Este jesuita recoge la tradición combatiente del arcángel Gabriel, proveniente de la literatura medieval, al decir que participó, junto a san Miguel, en la lucha contra los ángeles rebeldes.²⁶ Aunque, sin duda, el lugar que ocupó dentro de la visión del cielo como una monarquía, es el del citado papel de embajador: «Particularmente los embajadores deben tomar este supremo embajador por patrón, para ejercer cargo tan importante y dificultoso con acierto y utilidad de su república».²⁷

Pero, como decíamos, en la tradición visual Gabriel no muestra en su atuendo ningún elemento militar como la coraza de Miguel o el lábaro inmaculista, pero sí es representado vestido de gala. El carácter aristocrático de su tarea lo suele mostrar como un notable embajador, a pesar de que en el evangelio de Lucas no se describe el modo en el que estaba vestido: «... no pinta san Lucas el traje y aparato del Celestial Embajador, que sin duda fue de mucha gala, y lucimiento, como para tal embajada».²⁸ Junto con su identificación como emisario de Dios, se encuentra la de capitán de la guardia personal de la Virgen María. Así se expresa nuevamente Francisco García:

Y como María por reina de los cielos y de la tierra debía tener muchos ángeles de la guarda, o mucha guardia de ángeles, debía ser el Capitán de esta guardia Gabriel; sino lo fue Miguel General de toda la milicia celestial, la cual sin duda sentó este la plaza en la Guardia de María, queriendo ser soldados de la Madre de Dios los que lo eran de su Hijo, gozando Gabriel de la honra de Capitán del

26. FRANCISCO GARCÍA: *El embaxador de buenas nuevas, san Gabriel arcangel. Consagrado a la Reyna de los Angeles, y de los hombres María Madre de Dios*, por Juan García Infançon, Madrid, 1683, p. 9.

27. GARCÍA, *El embaxador de buenas nuevas*, p. 31.

28. *Ibid.*, p. 14.

Escuadrón, o ejército que asistía inmediatamente a María. Y debía ser Gabriel el custodio de María.²⁹

Esta lectura tuvo nuevamente una versión guadalupana. Así, desde el púlpito de la basílica de Guadalupe, el 24 de abril de 1742, en el último sermón de la novena realizada a expensas de la Real Audiencia con motivo del conflicto bélico que las tropas españolas mantenían con Gran Bretaña,³⁰ se pedía a la Virgen de Tepeyac que intercediese a favor de las tropas españolas. En presencia de los representantes de dicha autoridad de la Nueva España, el sacerdote José Fernández de Palos manifestaba: «Veré si puedo aun entre el ruido de las Armas examinarlos [los asuntos del sermón], que, aunque al hacer la reseña el Ángel Gabriel, Capitán de sus Tropas [de la Virgen de Guadalupe], amenazan algunas turbaciones».³¹

En el culto angélico también estuvo muy presente la devoción a los Siete Príncipes o arcángeles de Palermo que, a pesar de tener su origen en Europa y una significativa tradición en el entorno de la monarquía hispánica, constituye un caso singular para los virreinos americanos.³² Lo cierto es que en los tratados que abordan la devoción a este septenario angélico fue un recurso habitual presentarlos por medio de una comparativa cortesana, en la que eran presentados como altos dignatarios de la divinidad. Uno de los primeros autores que, en territorio americano, trató el asunto de los Siete Príncipes fue Alonso Alberto de Velasco, cura de la iglesia del Sagrario de la catedral de México, en la *Semana angélica*.³³ En su tratado devocional sobre estos seres los describe como ministros de Dios y propagadores de la fe. Por otra parte,

29. GARCÍA, *El embajador de buenas nuevas*, p. 16.

30. Se trataba de la conocida como guerra del Asiento, que mantenía enfrentado –principalmente en el Caribe– a España y Gran Bretaña. Parte del escenario de conflicto bélico tuvo lugar en el norte de México. No olvidemos que Florida –territorio de Nueva España– compartía frontera con la inglesa Georgia. El sermón trata de las victorias sucedidas hasta el momento a favor de las tropas españolas, entre ellas la defensa del puerto de Veracruz. Antes de la celebración de esta novena en el templo del Tepeyac, se había celebrado otra a la Virgen de los Remedios.

31. JOSÉ FERNÁNDEZ DE PALOS: *Triumpho obsidional que implora, y se anuncia La Real Audiencia Gobernadora de este Reyno de la Nueva España, por medio de la Virgen María N. Señora en su portentosa Imagen de Guadalupe*, imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado de Doña María de Rivera, México, 1743, p. 198v.

32. Existe un número considerable de trabajos que abordan el tema de los Siete Príncipes de los que destacamos algunos, como el libro de Ramón Mujica, primer estudio minucioso sobre el impacto de este culto en América: RAMÓN MUJICA PINILLA: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo Económico de Cultura, Lima, 1996; ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ: «Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES, *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013; ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ: *Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto hererodoxo*, (tesis de doctorado, Universidad de Sevilla, 2011); SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 1 (2009), pp. 117-133; SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «Imagen y devoción de los Siete Príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la "evangelización"», *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 151-172.

33. ALONSO ALBERTO DE VELASCO: *Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra*, por Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1682.

el jesuita Andrés Serrano recoge la tradición de identificarlos, como reza el título de una de sus dos obras dedicadas a los Siete Príncipes, como «validos del rey del Cielo».³⁴ Pero lo cierto es que, a pesar de los relatos bélicos que trataban la participación angélica o las descripciones de sus prerrogativas, que escribieron autores como Alonso Alberto de Velasco, Rafael de Bonafé o Andrés Serrano, no existe representación como arcángeles militares en este grupo, más allá de san Miguel o Uriel con su espada flamígera,³⁵ tratándose en el fondo de imágenes con carácter devocional y vinculadas, especialmente a partir del siglo XVIII, al culto en el entorno jesuita.

Otros textos devocionales de la época recogieron tanto el carácter bélico de los ángeles, como el papel primado de los tres canónicos –Miguel, Gabriel y Rafael–, presentándolos como auténticos aristócratas alados. Un caso notable es el de Rafael de Bonafé y su libro *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel san Rafael*, escrito en Manila y publicado en Madrid, en 1659. Este sacerdote –perteneciente nuevamente a la Compañía de Jesús– escribe este relato tras salir de una grave enfermedad y como agradecimiento al arcángel a quien se había encomendado.³⁶ El texto de Rafael de Bonafé, dedicado al arcángel Rafael, es en realidad un tratado sobre los Siete Príncipes que son presentados, en algunos pasajes, como ángeles beligerantes. Al arcángel Miguel lo presenta como el primado de los ejércitos celestiales, presidente de los coros angélicos, así como «príncipe de príncipes» «preósito o prefecto del Paraíso» y que «el mismo arcángel dijo al gran Constantino que era el archiduque y Gran General del señor de los ejércitos».³⁷ Bonafé nos ofrece una visión guerrera también de Rafael.³⁸ Así, por ejemplo, dice que fue él quien en una sola noche «pasó a cuchillo a ciento ochenta y cinco mil del ejército de Sennaquerib, rey de Siria», tal y como se narra en el *Libro de los Reyes*. Bonafé prosigue diciendo que:

este ilustre trofeo de Rafael fue una sombra del que había de alcanzar Cristo, por medio de su preciosa sangre, del príncipe de las tinieblas, el cual, aunque vencido, y derribado de los celestiales alcázares por el invictísimo príncipe de los ángeles san Miguel; pero *no preso, ni atado, sino suelto y libre* [...]. Pues si este glorioso vencimiento de Cristo fue con tanta razón aclamado en el Cielo [...]. También merecerá aclamaciones el de Rafael, y el título gloriosos

34. ANDRÉS SERRANO: *Los Siete Príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo*, Bruselas, 1707.

35. La espada flamígera le corresponde por su identificación con el querubín dispuesto en la puerta del paraíso tras la expulsión de Eva y Adán. Por otra parte, Alonso Alberto de Velasco retoma la tradición de identificar al arcángel Uriel como el ángel que ayudó a las tropas cristianas de don Pelayo en la conquista del territorio peninsular que estaba en mano de los musulmanes.

36. DOMÉNECH, «Imagen y devoción de los Siete Príncipes», pp. 160-162.

37. RAFAEL DE BONAFÉ: *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios, presidente de la salud y protector de la casa y familia de Tobías* [...], Francisco Nieto y Salcedo, Madrid, 1659, p. 3.

38. De Rafael dice también que es quien «nos enseña con que [siete] cadenas podemos tener atado al demonio Asmodeo, príncipe de la Lujuria». BONAFÉ: *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael*, pp. 338-347.

de Magno, pues su triunfo fue una sombra del que había de alcanzar Cristo de Lucifer, atándolo en el profundo del Abismo.³⁹

Al amparo de esta interpretación que afecta al arcángel Rafael –que habitualmente era representado con el atributo del pescado que lo relaciona con la bíblica historia de Tobías–, encontraremos en el arte virreinal representaciones de Rafael con atavíos militares, como el san Rafael con alabarda que se representa en un lienzo quiteño de finales del siglo xvii [Fig. 5]. La alabarda, de origen medieval y utilizada hasta el siglo xvii, era un arma propia de los ejércitos de infantería, y gozó de éxito entre los cuerpos de élite de la nobleza. Fernando el Católico contó con una guardia privada de alabarderos, cuerpo que fue fundado durante su reinado, en 1504. Por tanto, la forma en la que es mostrado el arcángel Rafael identifica su condición como miembro de una élite militar.

Esta representación sirve para introducir una tipología particular del arte virreinal comúnmente conocida con el nombre de arcángeles arcabuceros, pertenecientes en realidad a un conjunto de representaciones que deben ser agrupadas bajo la categoría de arcángeles militares andinos. Se trata de series angélicas caracterizadas por la representación de estos seres angélicos como mandos militares o cuerpo de élite de guardia portando distintos instrumentos y armas militares como alabardas, lábaros, trompetas o tambores, sobresaliendo los representados que portan –en distintas posiciones– un arcabuz. Esta imagen se identifica como un tema propio del área andina, originándose a finales del siglo xvii en el Virreinato del Perú, teniendo como foco principal de producción Cuzco y sus alrededores, en una zona comprendida entre el lago Titicaca y La Paz.⁴⁰ Una observación atenta de sus vestimentas permite distinguir entre dos modalidades: por una parte, los que van ataviados con trajes militares del último tercio del siglo xvii y, de la otra, los de traje de corte francés, muestra de la moda impuesta tras la llegada de los Borbones.⁴¹ Se trata de un tipo de retrato angélico que pretende mostrarlos como altos representantes de las milicias,⁴² como se puede deducir por el hecho de que vayan vestidos a la manera de los aristócratas españoles. Su formación es muestra del proceso de mestizaje producido en el área andina y puede verse como una trasposición de ciertos personajes –ángeles guerreros– que participaban de la fiesta barroca virreinal. Por la vestimenta y por las armas que portan como atributos se trata de una tipología de ángeles guardianes, a imitación de los cuerpos de guardia privada de la realeza y el papado. Esta tradición se había

39. BONAFÉ, *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael*, pp. 42-43.

40. J. P. HERZBERG: «Angels with guns. Image and interpretation», en *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, Center of Inter-American Relations, Nueva York, 1986, p. 64.

41. Con el virrey don Antonio José de Mendoza, marqués de Villargarcía, se generalizó en Perú la moda afrancesada, lo que se trasladó a la representación de los ángeles arcabuceros. MUJICA, *Ángeles apócrifos*, p. 257.

42. Delata este hecho el que vayan vestidos como aristócratas y portando la faja de mando. MUJICA, *Ángeles apócrifos*, p. 258.

iniciado en el arte bizantino donde los ángeles solían representarse con ropas fastuosas acorde con el esplendor del ceremonial de la corte imperial, siendo el antecedente más claro la imagen de san Miguel *archiestratega*.



Fig. 5. ANÓNIMO CUZQUEÑO, *Arcángel Rafael con alabarda*, finales s. XVII, colección particular

Se trata de una imagen conceptual en la que, a pesar de estar vestidos con atuendo militar o de corte, estos seres angélicos no están ejecutando ninguna acción bélica. Suelen estar representados en un espacio neutro, intemporal, dominado por un fondo plano. Encontramos algunos casos—más bien excepciones— donde los ángeles se encuentran en medio de un paisaje. El origen del esquema compositivo de estas pinturas se encuentra en el manual de Jacob de Gheyn, *El ejercicio de las Armas*, publicado en 1607 en los Países Bajos [Fig. 6], de donde se toman las distintas posturas, o modos de llevar el arma, en las que son representados, como si se tratase de una demostración miliar. Esta obra disfrutó de gran difusión por toda Europa y América. Se trata de un manual ilustrado y con instrucciones sobre el uso de diversas armas, formado por 42 ilustraciones sobre el uso del arcabuz, 42 sobre mosquetes y 32 de picas. El repertorio de posturas del manual de Jacob de Gheyn incluye desde la forma en la que deben ser cargados los arcabuces, así como la posición de guardia que permite disponerse a punto para el disparo. En este sentido, las pinturas de los arcángeles arcabuceros se sirven de todos los modelos, tanto de los pasos intermedios, mostrando a los ángeles como en actitudes y posturas de exhibición, así como en las posiciones de carga o disparo, con la mecha prendida con la que se activa el arma. No obstante, algunas variaciones de estos tipos prescindieron de los detalles belicistas más activos. Una curiosa comparativa resulta de confrontar dos de idéntico esquema compositivo. Uno de ellos, conservado en el Museo de Nueva Orleans, muestra al arcángel —identificado con la inscripción *Salamiel, pax dei*— en posición de descanso, con el arcabuz apoyado en su hombro derecho mientras sujeta la mecha en la izquierda [Fig. 7]. Otro anónimo cuzqueño muestra la misma composición, con idéntico esquema compositivo, sustituyendo el fondo neutro atemporal del primero por un paisaje con pájaros y plantas, mientras que la mecha ha sido sustituida por un pañuelo [Fig. 8].

Por lo general, los retratos de ángeles militares forman un conjunto en el que aparecen identificados, por medio de inscripciones, tanto los tres ángeles canónicos como toda suerte de ángeles apócrifos, aunque carentes —por lo general— de sus atributos particulares. Estas series se completan con algunas variantes donde aparecen desprovisto del arcabuz y en su lugar ostentan como atributos otros útiles bélicos, incluyendo timbales y cornetas, y siguiendo el mismo tipo de vestiduras que se convierten en un atributo o perfil definitorio de esta imagen. Así, podemos encontrarnos también ángeles empuñando el sable, como el Hadriel del convento de la Concepción de Lima, en la serie de Calamarca, en la serie de Santa Bárbara, en Tunja u otros ejemplares en colecciones privadas [Fig. 9]. Por otra parte, en el Museo Pedro de Osma, de Lima, se conserva un lienzo de un ángel que porta escudo y vara de mando e identificado con la inscripción *Timor dei* [Fig. 10]. Estas series pueden incluir también ángeles tocando el tambor, de habitual uso miliciano, como en un anónimo cuzqueño donde el arcángel, identificado con la inscripción *Eliel dei*, es mostrado ejecutando un redoble sobre el citado instrumento de percusión.



Fig. 6. Soldado con arcabuz, JACOB DE GHEYN, *El ejercicio de las Armas*, c. 1607



Fig. 7. CÍRCULO DEL MAESTRO DE CALAMARCA, *Salamiel pax Dei*, finales s. XVII, New Orleans Museum of Art



Fig. 8. ANÓNIMO ESCUELA CUZQUEÑA, *Arcángel arcabucero*, s. XVII



Fig. 9. ANÓNIMO, *Ángel enfundando la espada*, s. XVII, Lima, Museo Pedro de Osma



Fig. 10. ANÓNIMO CUZQUEÑO, *Timor Dei*, finales s. XVII, Lima, Museo Pedro de Osma

Buen número de los ángeles militares-arcabuceros han terminado en colecciones particulares, aunque existen algunas series en sus lugares originales. Los primeros ejemplos de arcángeles arcabuceros conocidos en Bolivia se encuentran en Carabuco, pero la serie más importante es, sin duda, la de Calamarca, atribuida a José o Juan López de los Ríos.⁴³ Esta serie está formada por diez ángeles militares. Unos portan el arcabuz en distintas posiciones [Fig. 11], mientras que otros son representados con alabarda, escudo, lanza, bandera o trompeta, siendo todos identificados por medio de inscripciones: *Osiel Dei*, porta casco y adarga; *Zabriel Dei*, portando la bandera; *Michael*, con una lanza; *Rafael Dei*, una artesana; *Alami(el) Dei*, con trompeta y corona; *Hadriel Dei*, carga el arcabuz al hombro; *Leitiel Dei*, presentando el arcabuz; *Laeiel Dei*, limpia el arcabuz con la baqueta; *Uriel Dei*, gatillando el arcabuz.⁴⁴ Existen otras series angélicas donde algunos de ellos corresponden con la tipología de arcángeles militares, aunque ninguno de estos aparezca portando un arcabuz. Un ejemplo es la destacada serie de la iglesia de Sopó, en Colombia, formada por doce lienzos.⁴⁵ En ella se representa un ángel con el apócrifo nombre de Piel que porta un estandarte militar y a otro, identificado como Esriel, que envaina su espada [Fig. 12].

En España se conserva una serie de origen andino en la ermita riojana de Nuestra Señora de Allende de Ezcaray formada por diez lienzos, aunque es muy probable que en origen fueran doce. En estos se muestran imágenes de arcángeles –entre ellos los tres canónicos– vertidos con coraza militar y portando, en ocho de los diez casos, arcabuces [Fig. 13]. Además de los arcabuceros, se muestra a un arcángel portando una bandera blanca con la cruz roja y muestra la mano en la empuñadura de su espada ceñida al cinto. Además, cada uno de los ángeles está identificado con un símbolo de la letanía lauretana.⁴⁶ Con toda probabilidad se debe a don Pedro Antonio de Barroeta, arzobispo de Lima entre 1748 y 1759, el envío a Ezcaray, su población natal, de esta serie como obsequio a la ermita de la Virgen de Allende, lo que justifica los símbolos marianos.⁴⁷ Desde la publicación, en 1948, del estudio sobre estos lienzos por parte de Jose J. Baustista Urrutia, esta serie de arcángeles había sido tenida por la única de origen americano existente en territorio peninsular que mostraba a los arcángeles con cartelas marianas, aunque recientemente

43. MARIO ÁVILA VIVAR, LUIS MIGUEL MUÑOZ FRAGUA: «Los ángeles marianos de Tartanedo», *Pátina*, 13-14, época II (mayo, 2006), pp. 137.

44. TERESA GISBERT, JOSÉ DE MESA: *Los ángeles de Calamarca*, Compañía Boliviana de Seguros, La Paz, 1983, p. 10.

45. La serie está atribuida a un anónimo *maestro de Sopó*, pintor que debió estar activo en la zona finales del siglo XVII. PABLO GAMBOA HINESTROSA: *La pintura apócrifa en el arte colonial. Los doce arcángeles de Sopó*, Editorial Universidad Nacional, Bogotá, 1996, p. 134.

46. GISBERT, DE MESA: *Los ángeles de Calamarca*, p. 11; La medialuna, de *Pulchra ut luna*; el castillo que se identifica con la torre de David; la fuente de la sabiduría; la azucena o *lirium inter spinas*; el ciprés, *quasi cypressum in Sion*; la estrella, *strella matutina*; la rosa de Jericó; el *speculum sine mácula*; y la palma. CARLA MARAÑÓN PRIOR: «Iconografía Inmaculista en la serie de los Ángeles conservada en la ermita de Allende en Ezcaray», *Revista Sains Soleil*, 1 (2009), p. 28.

47. MUJICA, *Ángeles apócrifos*, p. 249.



Fig. 11. MAESTRO DE CALAMARCA, *Asiel Timor Dei*, finales s. XVII,
Museo Nacional de Arte, La Paz



Fig. 12. MAESTRO DE SOPÓ, *Arcángel Esriel* (detalle), finales del s. XVII, iglesia de Sopó

se atribuye el mismo origen a otra serie de arcángeles marianos –ninguno lleva arcabuz– perteneciente a la iglesia parroquial de San Bartolomé de Tartanedo.⁴⁸

La función cultural que cumplían estas series angélicas ayuda a establecer una aproximación a la interpretación del arcángel arcabucero o militar andino. En virtud del contexto de las series, y en comparación con el imaginario visual de la época, resulta fácil comprobar que estas imágenes están definidas por su carácter apologético. Una buena muestra de ello se encuentra en la serie sobre la procesión del *Corpus Christi* de Cuzco, atribuidos a Basilio de Santa Cruz Pumacallao, que se conserva en el Museo de Arte Religioso de dicha ciudad. Estas pinturas han despertado un gran interés. El objetivo de las mismas fue trasladar «la imagen de república urbana unida y conciliada» y en ella se puede apreciar la participación de toda la comunidad, incluyendo participantes de las comarcas cercanas así como de los caciques cuzqueños, ataviados con las vestimentas de los señores incas.⁴⁹

En uno de los lienzos, donde se aprecia el altar con la alegoría de Carlos II defendiendo la eucaristía, aparece un grupo de indígenas con uniforme

48. ÁVILA, MUÑOZ, «Los ángeles marianos de Tartanedo», p. 137.

49. VÍCTOR MÍNGUEZ, INMACULADA RODRÍGUEZ *et alii*: «El triunfo católico: la fiesta del Corpus Christi», *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, Publicacions de la Universitat Jaume I / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Castelló de la Plana, 2012, p. 136.



Fig. 13. Arcángel arcabucero con cartela mariana de la torre de David, s. XVIII, ermita de Nuestra Señora de Allende, Ezcaray (La Rioja)



Fig. 14. BASILIO DE SANTA CRUZ PUMACALLAO (atrib.), *Altar procesional de las confraternidades de Santa Rosa y «La Linda»*, serie del *Corpus Christi*, tercer cuarto del siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cuzco

aristócrata, vestidos con sombreros emplumado [Fig. 14].⁵⁰ En otro de los lienzos de la serie vuelven a aparecer ángeles –en este caso dos trompeteros– cada uno sobre una mesa situada en el interior de unos nichos enmarcados con plumas blancas, a un lado y otro de un altar efímero que representa la Última Cena [Fig. 15]. Este altar se completa, en lo alto, con una galería de retratos de santas mártires –como santa Lucía y santa Bárbara– en lienzos que penden por debajo de la cornisa. Los arcángeles están presentes en un altar mariano formado por un graderío escalonado y, en cada nivel, la escultura de un representante angélico con un cirio en la mano y, en lo alto, una talla escultórica de la Virgen.

Probablemente vinculados con este uso festivo –como demuestra el lienzo del *Corpus* cuzqueño–, nos han llegado también esculturas policromadas de arcángeles arcabuceros, con el mismo esquema compositivo y atributos iconográficos que en los lienzos [Figs. 16 y 17]. Estas obras están realizadas en madera y yeso policromado por todos los frentes y cuenta con una amplia base cuadrada que les sirve de apoyo, lo que permitía su mejor adaptación a la decoración de altares efímeros. A la luz de estas obras y del lienzo de la festividad cuzqueña del *Corpus Christi*, lo que resulta muy probable es que, en origen, las series de lienzos de arcángeles militares y arcabuceros debieron utilizarse también en el empalado de templos y conformación de altares incluso podría

50. Para un estudio de este lienzo, así como sobre la tradición visual de la defensa de la eucaristía en el mundo hispánico, véase MUJICA, «España eucarística y sus reinos».



Fig. 15. BASILIO DE SANTA CRUZ PUMACALLAO (atrib.), *Altar de la Última Cena*, serie del *Corpus Christi*, tercer cuarto del siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cuzco

haber sido originalmente el motivo de su confección. Algunos de los ejemplos que nos han llegado presentan un habitual enmarcado a base de motivos florales. Lo cierto es que, de haber existido, no nos ha llegado ningún retablo-altar que presente un programa visual en el cual se integre la figura de estos arcángeles arcabuceros. De igual forma, las series conservadas en templos como la de Calamarca o Sopó, no ocupan un lugar especialmente adaptado dentro del templo sino que, como en Sopó, estos están dispuestos en la actualidad sobre el muro blanco. No obstante, cabe la posibilidad de que llegaran a formar parte de altares hechos retablo fingido en lienzo por medio de la técnica del trampantojo. Ese fue el destino que tuvieron, a su llegada a la iglesia de Tartanedo,⁵¹ los lienzos de los arcángeles marianos de origen americano.⁵²

51. ÁVILA, MUÑOZ, «Los ángeles marianos de Tartanedo», p.138.

52. A modo de comparación, si nos encontramos en el caso de los Siete Príncipes composiciones y altares que, dedicados a estos seres angélicos, siguen un programa visual en el que son representados. De hecho, un ejemplo es altar fingido de la Santa Escuela de Cristo, en San Miguel Allende, donde aparecen los Siete Príncipes. En este artículo se reproduce uno de ellos, a san Miguel con el estandarte guadalupano. Véase DOMÉNECH, «Imagen y devoción de los Siete Príncipes», p. 160.



Fig. 16. *Arcángel arcabucero*, último tercio s. XVII, proveniente de Potosí (Bolivia), Peyton Wright Gallery



Fig. 17. *Arcángel arcabucero*, último tercio s. XVII, proveniente de Potosí (Bolivia), Peyton Wright Gallery

Estas imágenes demuestran la participación de las efigies de los arcángeles en una especie de liturgia pública o escenificación de una Iglesia militante y triunfante encomendada en la defensa de los principios de la fe católica, pero también del dogma eucarístico y como garantes del culto a la Virgen María. Los modelos cercanos a esta interpretación se encuentran en los carros alegóricos que, como en la serie de tapices de Rubens para las Descalzas Reales de Madrid, muestran a los herejes, musulmanes, protestantes e idólatras prehis-

pánicos, pereciendo bajo las rotundas ruedas del carruaje de la Iglesia o la eucaristía. Estas series mostraban igualmente a los arcángeles a modo de una guarda personal mariana, e incluso garantes en la defensa de su Inmaculada Concepción, como en Ezcaray, conectando, como señaló en su momento Ramón Mujica,⁵³ con la literatura devocional de la época, como en la obra de sor María de Agreda. La serie de Ezcaray muestra, además de las letanías, al arcángel Miguel en su tipo iconográfico de príncipe de las milicias celestiales, con la bestia apocalíptica humillada a sus pies. Porta espada y escudo, en cuyo interior se representa a la Inmaculada Concepción.

No se conoce fuente, más allá de los grabados de Gheyn, que dé una respuesta al atributo del arcabuz. Probablemente su detentación estuvo relacionada con la conquista del Perú, donde los cronistas dejaron escrito que los incas confundieron a los primeros conquistadores con viracochas, o mensajeros celestes de sus antiguos dioses que llegaban con arcabuces o truenos de mano. Ramón Mujica incluso llega a preguntarse si las representaciones de los arcángeles arcabuceros realizados en las últimas décadas del periodo habsbúrgico exponían formalmente a estos ángeles ataviados con el uniforme militar de gala con la intención de representar a los primeros conquistadores que confundieron a los indios, de mostrarlos como el ejército angélico encargado de defender la eucaristía y la Inmaculada Concepción o si, en un giro de carácter mesiánico, trataba de representar que «el imperio hispano con sus guerreros alados era el reino temporal escatológico de Cristo mencionado en el *Apocalipsis*».⁵⁴

En conclusión, en el contexto de los virreinos americanos han sido muchas las implicaciones culturales de este tipo de imágenes. En algunos casos su cultivo demuestra una deuda intencionalmente declarada con la tradición hispánica, mientras que en otros casos resulta evidente el encuentro con el aún presente pasado prehispánico. Este tipo de representaciones, en algún caso exclusivas del área andina, conectan con la tradición militar y aristocrática de la época, al representar a los ángeles tal y como si fuesen parte de un cuerpo militar, vestidos con trajes de campaña, y como miembros de la élite gobernante, evidenciando principalmente su condición de milicianos de Dios. Tras la conquista y dominación del territorio, hacia finales del siglo XVI, se inicia un proceso de definición –en el imaginario colectivo– de los territorios hispánicos como un espacio de resistencia y, por ello, de límites y fronteras. Esta concepción aparecía como consecuencia de la fabricación, por parte de los instrumentos del poder absoluto de la monarquía, del ideario de un orbe católico regido por un monarca mesiánico tenido como garante del catolicismo en el mundo.⁵⁵ En la literatura devocional, los espejos de príncipes y, en

53. MUJICA, *Ángeles apócrifos*.

54. MUJICA, «España eucarística y sus reinos», pp. 1148-1149.

55. FERNANDO R. DE LA FLOR: «Planeta católico», en RAMÓN MUJICA PINILLA (ed.): *El barroco peruano*, Banco de Crédito, Lima, pp. 1-25.

general, en la producción literaria de la época, se asienta esta visión que guarda una relación consustancial con la retórica visual, muy especialmente en la emblemática festiva en todas sus variedades. La activación de este imaginario se produce con la finalización de los procesos de conquista, cuando las fronteras se convierten en lugares amenazados territorialmente e ideológicamente.⁵⁶ Además, en lo referente a la retórica visual de los virreinos americanos, esta se manifestó como un artefacto potente, donde incluso la tarea misional seguía siendo una actividad presente.⁵⁷ Tanto los ejemplos vistos de san Miguel con estandarte inmaculista, defendiendo la eucaristía, o los arcángeles militares y arcabuceros, participaron de la conformación de este imaginario colectivo. ●

56. FERNANDO R. DE LA FLOR señala este principio como la base de la configuración del imaginario de la fortificación y su uso en la literatura y la emblemática del barroco hispánico. La fortaleza cumplía la función de proteger al Estado del enemigo, identificado como tal desde los luteranos, a africanos o a los propios indígenas, mismo que aparecían aplastados por los carros triunfales. FERNANDO R. DE LA FLOR: «El imaginario de la fortificación entre el barroco y la ilustración española», en ALICIA CÁMARA (coord.): *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2005, pp. 33-53.

57. FERNANDO R. DE LA FLOR, «Planeta católico», p. 17.

SOLIMÁN EL MAGNÍFICO Y ROXOLANA. EL PODER DEL TURCO EN LA CULTURA VISUAL Y ESCRITA DE OCCIDENTE

CRISTINA IGUAL CASTELLÓ
Universitat Jaume I

Recibido: 30/04/2015 / Evaluado: 25/02/2016 / Aprobado: 14/04/2016

RESUMEN: El artículo pretende analizar la imagen de poder creada en Occidente alrededor de Solimán el Magnífico y su esposa Roxolana. Bajo el deseo de entender la magnificencia de ambos sultanes, el escrito se ha estructurado en torno a tres aspectos fundamentales. El primero de ellos se ha centrado en la relevancia de Solimán y su imperio, para hallar la explicación de su capacidad militar y la razón de ser considerado una amenaza para el mundo occidental. Seguidamente se ha presentado el palacio como expresión arquitectónica de poder, además de ser el espacio donde se situaba el harén. Ello ha conducido a reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad turca y se ha profundizado en la figura de Roxolana, la favorita del Gran Turco. Así pues, se han estudiado ejemplos de las crónicas, la literatura de viajes, los libros de indumentaria, los grabados y las pinturas elaborados en nuestro continente a lo largo de los siglos XVI y XVII, puesto que la cultura escrita en comunión con las artes visuales se encargaron de crear la imagen conceptual y gráfica de los grandes gobernadores orientales.

Palabras clave: Roxolana, Hürrem, Solimán el Magnífico, imagen de poder, Nicolay, Vecellio.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyse the images of power surrounding Süleyman the Magnificent and his wife, Roxolana. In order to understand the sultan's splendour the article deals with three key aspects. The first one is the palace as an architectural ensemble which reveals the governor's power. The harem was located there as well, which leads us to reflect the role of women in the Turkish society, and especially the role of Roxolana, the Great Turk's favourite. Consequently,

we study the chronicles, travel literature, clothing books, engravings and paintings made in the sixteenth and seventeenth century. The writings together with the artworks created the conceptual and graphic images about Roxolana and Süleyman, thereby spreading their magnificence and power.

Keywords: Roxolana, Hürrem, Süleyman the Magnificent, images of power, Nicolay, Vecellio.

A día de hoy, el conjunto de publicaciones que analiza la curiosidad hacia el mundo turco a lo largo de los siglos XVI y XVII aumenta progresivamente.¹ De hecho, los historiadores han examinado las representaciones concernientes a las guerras libradas contra ellos, comprobando el interés que estas tuvieron por mantener vivo el triunfo de Occidente y de la cristiandad sobre el enemigo oriental. En este sentido, Víctor Mínguez ha centrado una de sus líneas de investigación en reflexionar acerca de la iconografía de Lepanto,² haciendo un especial hincapié en el papel que jugaron los Austrias como defensores de la fe católica, motivo por el cual cultivaron una iconografía en la que se les representaba junto a Dios Padre, la Virgen, la Trinidad o como portadores de los símbolos cristianos por excelencia. La batalla tuvo tal repercusión que su relevancia llegó a ambos lados del Atlántico, de modo que contamos con imágenes de la contienda incluso en los virreinos americanos.³ Además de las escenas bélicas y como se muestra a lo largo del presente texto, la fijación hacia el adversario turco quedó patente en la difusión de su imagen a través de las crónicas de viajes, los repertorios de indumentaria o los retratos de tipos orientales, elaborados en grabados y en lienzos. Las fuentes originales como la *Crónica de los Turcos* de Herrera y Tordesillas,⁴ la *Palinodia de los*

1. Algunas de ellas las encontramos en: JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ: «Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI», en ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, EDUARDO ASENJO RUBIO, BELÉN CALDERÓN ROCA: *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012.

MIGUEL ÁNGEL BUNES IBARRA: «El Imperio otomano y la intensificación de la catolicidad de la monarquía hispana.» *AHig*, 16 (2007), pp. 157-167. MIGUEL ÁNGEL BUNES IBARRA: «La conquista turca de Bizancio según los cronistas europeos de los siglos XVI y XVII.» *Erytheia*, 13 (1992), pp. 89-102.

2. VÍCTOR MÍNGUEZ: «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica.» *Obradoiro de Historia Moderna*, 20 (2011), pp. 255-284.

3. VÍCTOR MÍNGUEZ: «Lepanto en los virreinos americanos.» en RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, YOLANDA GUASCH MARÍ y GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ (eds): *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada, 2015, pp. 175-182.

4. ANTONIO HERRERA Y TORDESILLAS: *Crónica de los Turcos: la cual principalmente sigue a la que escribió Juan María Viçentino, cronista de Mahometo, Bayasit y Suleyman*, 1565.

Turcos de Díaz Tanco,⁵ las *Repúblicas del Mundo* de Jerónimo Román,⁶ o la *Historia pontifical* compuesta y ordenada por Gonzalo de Illescas,⁷ merecen una detenida lectura con el objetivo de percibir la capacidad militar que poseyó el imperio. Los cuatro libros son de excepcional utilidad para entender la composición de esta potencia, comprender la labor desempeñada por los visires, los consejeros o los jenizaros, así como disfrutar de relatos en relación a las batallas acaecidas en la época. La existencia de estas fuentes históricas en los siglos XVI y XVII es consecuencia de querer conocer la organización militar y el modo de proceder en la batalla del enemigo turco. Cabe destacar que sus autores son occidentales e intencionadamente, vertieron en sus descripciones múltiples descalificaciones hacia los turcos. En esa dirección se han encaminado las aportaciones de Fernández Lanza, quien ha analizado el carácter peyorativo de los textos europeos al abordar la cuestión otomana.⁸ Como ya se ha indicado, al revisar la bibliografía más reciente también se encuentran estudios que arrojan valiosa información sobre la intención que existió en época moderna de conocer profundamente la realidad del Gran Turco.

Si bien las fuentes escritas de la época para conocer a Solimán y sus súbditos fueron numerosas y ello permite disponer de documentos originales con cierta facilidad, no sucede lo mismo con Roxolana o Hürrem. Tan solo *Vitae et icones sultanorum Turcicorum* de Boissard o el escrito de Giovanni Sagredo acerca de las *Memorie istoriche de monarchi ottomani* vuelcan información respecto a la polémica sultana.⁹ El segundo de ellos es un interesante volumen para saber los tejemanejes que llevó a cabo esta dama, y la influencia que ejerció en

5. VASCO DÍAZ TANCO: *Palidonia de los Turcos*, Orense, 1547. Se ha consultado el facsímil publicado por la Diputación Provincial de Badajoz en 1947. Esta fuente es de gran interés porque estamos ante un escrito puntero, impreso en España, al tratar plenamente el conflicto turco. Es posible extraer múltiples referencias de carácter militar puesto que narra las contiendas libradas por Selim y Solimán, así como la composición de sus ejércitos. Sin embargo, es una obra limitada para comprender los rasgos culturales que definían a la potencia turca, tan solo menciona el modo de vestir y describe la vivienda del sultán o menciona las lenguas que se hablaban en la corte. Asimismo, hay pocas alusiones a la realidad general de las mujeres y en concreto de la sultana y de la influencia que debió ejercer en el ámbito político.

6. JERÓNIMO ROMÁN: *Repúblicas del Mundo divididas en XXVII libros*, Medina del Campo, 1575. Esta obra es complementaria a la de Vasco Díaz, pues tiene por finalidad enseñar las costumbres y el modo de vivir de otros pueblos. Cabe destacar que el autor fue fraile y cronista de la Orden de San Agustín, natural de la ciudad de Logroño y dedicó su libro al monarca Felipe II. Igualmente y como sucede por norma general en todos los escritos occidentales sobre los otomanos son constantes las connotaciones negativas que se vierten sobre ellos. En este sentido, se les cataloga de hombres pertenecientes a «la secta de Mahoma» la cual está gobernada por «sucias y torpes leyes».

7. GONZALO DE ILLESCAS: *Historia pontifical y católica, en la cual se contienen las vidas y hechos notables de todos los Sumos Pontífices Romanos: con más una breve recapitulación de las cosas de España, y la descendencia de los Reyes de ella*, Madrid, 1613. Este libro es especialmente útil para localizar narraciones sobre los pasajes de guerra protagonizados por Solimán.

8. FERNANDO FERNÁNDEZ LANZA: «Los turcos y lo turco a través de los impresos y manuscritos hispanos del siglo XVI. Propaganda y silencio» en MANUEL CASADO ARBONIÉS (coord.): *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*, Universidad de Alcalá, 2006, pp. 75-96.

9. JEAN JACQUES BOISSARD: *Vitae et icones sultanorum Turcicorum, principum Persarum aliorumque illustrium heroum heroinarumque ab Osmane usque ad Mahometem II*. Francf. ad Moen, 1596.

GIOVANNI SAGREDO: *Memorie istoriche de monarchi ottomani*, Venecia, 1673.

el gobierno del Imperio. No obstante, tuvo una mayor acogida en la literatura teatral o en los libretos de ópera que en las narraciones históricas. Actualmente se dispone del volumen editado por Galina Yermolenko, un sólido trabajo referente a la presencia de Roxolana en la literatura europea.¹⁰ En cuanto a la bibliografía genérica publicada sobre este personaje, Encarna Sánchez aportó un estudio panorámico del mundo femenino en el cual se hace eco del revuelo que formaron su hija Mirhimâh y ella en las tierras occidentales. Igualmente se cuenta con aportaciones, como la de Leslie Pierce, centradas en el papel desempeñado por las esposas de los sultanes y su vida en el harén de palacio.¹¹

Otras fuentes originales que se han analizado corresponden a la literatura de viajes e indumentaria. Estas obras son importantes porque ayudaron a difundir la imagen del turco y sus súbditos. En efecto, los autores más destacados de la época fueron Nicolás de Nicolay¹² y Cesare Vecellio,¹³ quienes ilustraron sus obras con representaciones de tipos orientales y elaboraron un amplio repertorio visual que utilizaron los artistas contemporáneos o posteriores [Figs. 1 y 2].

El principal cometido de este estudio es valorar la imagen de poder que las crónicas, los libros que describían el vestir de otros pueblos, grabados y lienzos producidos exclusivamente en Europa vertieron por el continente sobre Solimán, Roxelana y el ejército turco en los siglos XVI y XVII. Por esta razón al artículo está vertebrado en tres cuestiones primordiales: la primera de ellas reflexiona sobre la figura de Solimán el Magnífico y su capacidad militar, confrontando los relatos históricos que describían las hazañas del sultán, la composición de su ejército y la función desempeñada por cada uno de sus miembros con las representaciones halladas en las obras de Nicolay y Vecellio, ya que ilustran y ponen de manifiesto la jerarquía de la sociedad turca. El segundo componente que se analiza es el palacio, por ser la expresión arquitectónica de la magnificencia de Solimán y por ser el espacio de encuentro entre el sultán y su mujer. El harén era uno de los elementos más representativos del conjunto palatino, por ello se ha considerado nece-

10. Consúltense GALINA I. YERMOLENKO (ed.): *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Ashgate, 2010.

11. Véase LESLIE P. PIERCE: *The Imperial Harem: Women and sovereignty in the Ottoman Empire*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.

12. NICOLÁS DE NICOLAY: *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1567. El autor (1517-1583) nos ha legado una interesante y amplia crónica explicativa acerca del viaje que en 1549, junto con el embajador de Francia, hizo por el Mediterráneo con destino en Estambul. La obra al completo se divide en cuatro libros que custodian un total de sesenta figuras femeninas y masculinas tomadas del natural. Los diseños reflejan la variedad de identidades geográficas, trajes, costumbres, rituales y modos de vida de tierras lejanas.

13. CESARE VECELLIO: *Habiti antichi, ovvero raccolta di figure delineate dal Gran Tiziano, e Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo*, Venecia, 1664. El autor veneciano (1521/31 - 1601) nos ha legado incontables imágenes sobre personajes turcos y orientales, además de italianos, alemanes, polacos, españoles, franceses, ingleses, húngaros, alemanes e incluso, americanos. Su libro de indumentaria se imprimió por primera vez en 1590. Al tratarse de un volumen destinado a mostrar la cultura del traje, entendida como huella etnográfica, las figuras que en él aparecen vienen acompañadas por descripciones de las piezas, los colores y los tejidos que componen el atuendo del representado.

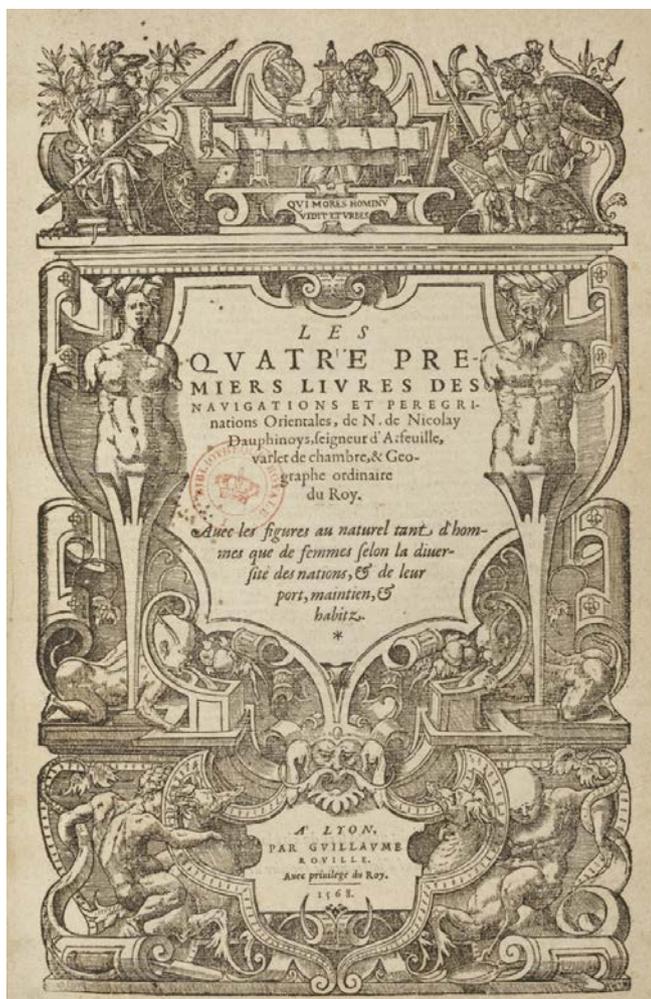


Fig. 1. NICOLÁS DE NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, 1568, Lyon, Biblioteca Nacional de Francia

sario tener en cuenta la realidad femenina en el Imperio otomano. Por tanto, la aportación del estudio en este sentido se nutre de las descripciones que autores occidentales hicieron del palacio así como de la mujer turca, contextualizándola en situaciones cotidianas, potenciando su papel de madre y remarcando su sometimiento hacia el hombre, hasta el punto de no poderse dejar ver por otros varones. Nuevamente, las imágenes extraídas de Nicolay y Vecellio enseñan la apariencia de las mujeres, desde la más humilde hasta la más poderosa. El tercer y último aspecto abordado se ha centrado en la figura de Roxolana, la favorita de Solimán. Aquí se descubren las razones por las que este personaje generó tanta expectación en Occidente, así como se

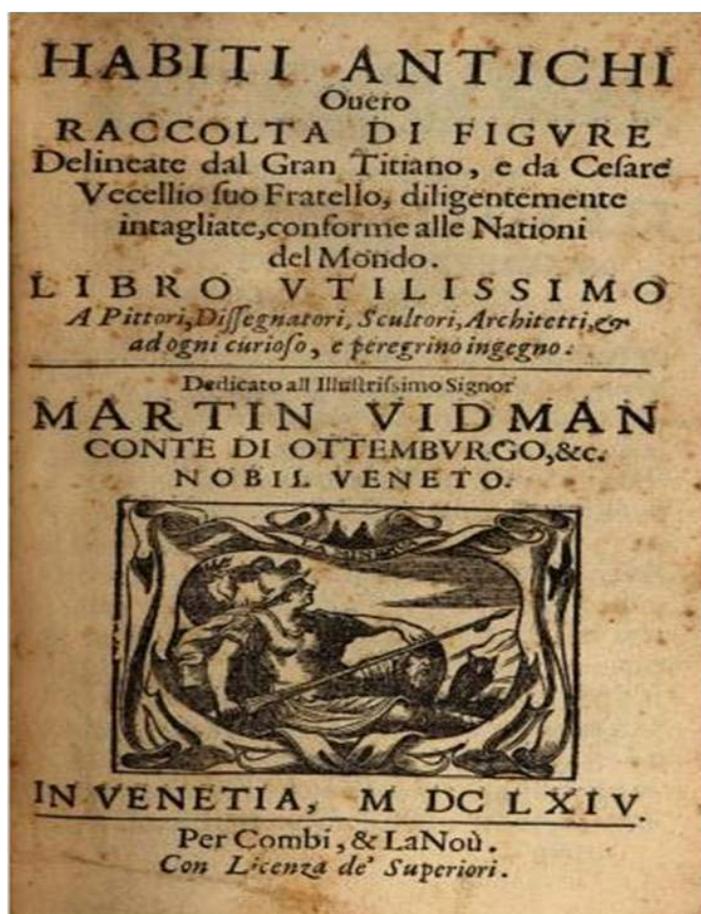


Fig. 2. CESARE VECCELLIO, *Habiti antichi, ouero raccolta di figure delinéate dal Gran Tiziano, e Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo*, 1664, Venecia

analizan los textos de la época que narraban su atractiva historia que en Europa demostraba la capacidad de influjo que tuvo la sultana sobre el Magnífico. En este apartado final también se analizan las escasas imágenes que ponen rostro a Hürrem o Roxolana. Los grabados y lienzos concuerdan con los diseños que los ilustradores de indumentaria habían elaborado para las mujeres turcas más relevantes y son prueba del interés que despertó esta dama en el imaginario europeo. En efecto, el artículo es un primer paso del largo camino que queda por recorrer, puesto que son pocos los estudios científicos que han optado por analizar críticamente las crónicas y todo tipo de fuentes literarias en unión con las artes visuales.

SOLIMÁN EL MAGNÍFICO Y SU EJÉRCITO: APARIENCIA Y DESCRIPCIÓN DEL PODER MILITAR

El retrato de Solimán el Magnífico atribuido a Tiziano (ca. 1530, Kunsthistorisches Museum, Viena) recoge el tipo de representación más extendido de los sultanes turcos [Fig. 3]. La efigie es un busto de perfil que concentra los rasgos físicos más característicos del emperador y que lo entroncan, indudablemente, con la estirpe otomana. Como se refiere en el primer volumen de *Historia pontifical*, el aspecto del sultán era descrito del mismo modo que figurado en las imágenes.

Dijeron de Solimán (que dejando aparte el no ser cristiano) en lo demás era justo, templado, continente, y liberal, y magnánimo, y ciertamente digno del Imperio que tenía. De su estatura decían, que era bien dispuesto, antes grande, que mediano de cuerpo, no muy fornido, sino antes delgado, y sacado de cuello. El rostro blanco descolorido, la nariz desosada, y muy curva, con el hueso largo, y lo demás sin barba, al modo Turquesco, y con los ojos saltados, y grandes, que le añadían ferocidad.¹⁴



Fig. 3. TIZIANO, *Solimán el Magnífico*, ca. 1530, óleo sobre lienzo, Viena, Kunsthistorisches Museum

14. ILLESCAS, *Historia pontifical*, volumen I, p. 520.

El mandato del Magnífico (1520-1566) condujo a su pueblo hacia uno de sus momentos de mayor esplendor. No era de extrañar, pues siendo adolescente ya disponía de una cuidada formación que le permitiría obtener la sultanía en el futuro. Desde que tuvo quince años, y como sucedía con todos los príncipes herederos, aprendió de los gobernadores provinciales aquellas tareas administrativas y militares necesarias para dirigir el reino.¹⁵ En 1520, tras fallecer su padre Selim I y con veintiséis años, asumió un gobierno centrado en expandir sus dominios entre África y Europa, y alcanzó un poder tan solo equiparable al de su principal adversario, Carlos V. De hecho, las primeras actuaciones de Solimán fueron tomar la ciudad de Belgrado, someter la isla de Rodas y alcanzar el país de Hungría. También consiguió sitiar Viena, recuperó Tabriz e invadió Bagdad, y añadió Irak y el oeste de Irán a su territorio.

La clave de la fortaleza de su imperio residió en poseer una estructura compacta y de marcado carácter militar. Tras la cabeza del sultán se encontraban los *bassas* o visires, a quienes el Gran Turco pedía consejo en los conflictos bélicos. En tiempos de Solimán estos asesores eran «Hebrain, Ayaz y Casin, todos tres son cristianos renegados. Estos tienen extremada autoridad y son señores de infinita riqueza, mas la pompa de estos y potencia es muy peligrosa, porque siempre es combatida la envidia de muchos y según el apetito del señor muchas veces son ahorcados».¹⁶ Como veremos, la presencia de cristianos desertores en los puestos más altos de la jerarquía del Imperio otomano no fue excepcional.

Un papel más activo en la guerra lo tenía el *belerbey* o señor de los señores, cargo que se podía compaginar con el de visir. En Occidente era entendido como el condestable y estaba al frente de todos los soldados a caballo. También se contaba con dos *belerbeyes*, caballeros de la Anatolia y Rumania respectivamente. Jerónimo Román denominaba a este tipo de personaje *belerbey* de Europa porque disponía de gran ayuda para desempeñar los combates a cambio de una jugosa suma de dinero, cien mil ducados en gajes. En el ejercicio de la guerra, colocaban en la tienda una cola de caballo colgada de una larga lanza a modo de distintivo. Durante la batalla, portaban banderas de diversos colores para ser identificados. Asimismo dirigían a los sanjacos o alféreces, es decir, a los gobernadores de las provincias. Su número incrementó drásticamente bajo el reinado de Selim I, padre de Solimán, y además tenían la capacidad de reclutar muchísimos hombres para la contienda. En su libro, Cesare Vecellio aporta una interesante imagen del *belerbey* como un hombre de armas del cual subraya que lleva una lanza con hilos de colores para ser reconocido. Asimismo, la ilustración de la página contigua corresponde concretamente al caballero de la Anatolia, de quien incide en la gran estima que se le profesa [Fig. 4].

15. Para conocer más detalles acerca de la realidad que vivió el sultán se debe consultar ESIN ATIL: *The age of sultan Süleyman the Magnificent*, National Gallery of Art, Washington, 1987.

16. Resulta especialmente interesante tener en cuenta el conocimiento proporcionado por DÍAZ TANCO, *Palinodia*, fol. 57r.

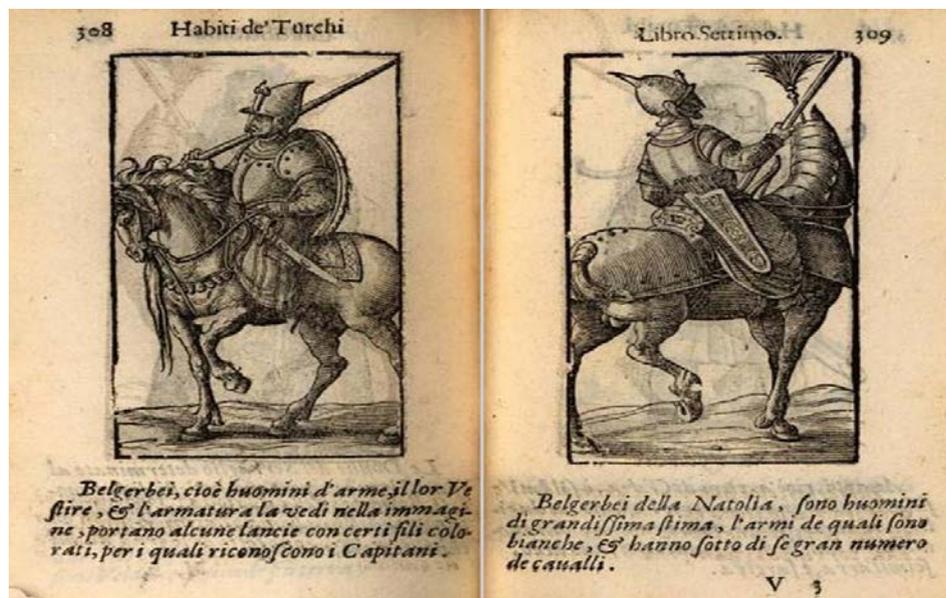


Fig. 4. Grabado del *belerbey* en CESARE VECELLIO, *Habiti antichi*, Venecia, 1664

Las dos órdenes de jinetes que destacaron fueron los *ulufagos* y los *caripices*.¹⁷ Respecto a los primeros sumaban un total de mil servidores que podían haber sido fieles esclavos de los *bassas* o de los *belerbeyes*, así como proceder de la compañía jenízara. Con el tiempo conseguían honores y eran destinados al escuadrón de soldados a caballo. Cabe mencionar que se les presenta como hijos de cristianos y cristianos renegados, puesto que en su niñez se convirtieron en turcos. En cambio, los *caripices*:

son naturales mahometanos de todas las provincias de Levante, y son una cierta mezcla de persianos y turcos y moros, de Siria: de Berbería: de Thartaria: y de Arabia: y de otras partes diversas de la India. Tienen buen sueldo y son privilegiados de poder andar donde les parece cuando el Gran Turco está de asiento en Constantinopla, y estos cada tres lunes envían o van a la puerta a recibir el sueldo, donde luego son pagados, y así cuando el Gran Turco camina va en medio de los otros a caballo.¹⁸

A raíz de esta descripción debemos imaginar que el sultán debía ir acompañado de un sinnúmero de jinetes que lo protegían en sus desplazamientos. Una situación similar ha sido representada en el grabado de *Solimán*

17. *Ibidem*, fol. 54v.

18. *Idem*. Se puede ampliar los datos respecto a esto en el cap. LXXV, *Que trata de los Ulufagos y de los Caripices, y de su arte y manera de vivir*.

el Magnífico y su comitiva desfilando en Constantinopla ejecutado por Pieter Coecke van Aelst (1553, Metropolitan Museum, Nueva York). La pieza forma parte de un conjunto de viñetas que vienen a mostrar las costumbres de los turcos y en ella distinguimos al sultán cabalgando a la altura de un obelisco y una considerable parte de la escolta que le precede y le sigue trotando sobre estilizados rocines.



Fig. 5. Grabado del *jenízaro yendo a la guerra* en NICOLÁS DE NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, 1568, Lyon, Biblioteca Nacional de Francia

Otra importante fuente de suministro humano para el ejército eran los miles de jenízaros que lo componían.¹⁹ Eran infantes, originariamente cristianos, que fueron educados por los turcos en el arte de la guerra, especializándose en



Fig. 6. Grabado del *agah* en NICOLÁS DE NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, 1568, Lyon, Biblioteca Nacional de Francia

19. *Ibidem*, fol. 55-56r. Aquí disponemos de información más detallada sobre los jenízaros. Además de sus funciones, se explican otros aspectos como cuál era su salario o se describe la estética de su uniforme, entre otras cosas. También obtenemos datos similares en la aportación de Jerónimo Román ya referenciada.

el empleo de arcos, escopetas u otras armas manuales [Fig. 5]. De entre todos ellos, diez mil se localizaban en los lindes de los reinos cristianos del oeste, conducidos por el *agah*. Nicolás de Nicolay presenta la figura de este esbelto capitán, colocando los brazos en jarra y exhibiendo la refinada calidad textil de su túnica y sobre bata. Igualmente un espectacular turbante acompañado de unas plumas confiere al personaje un aire exótico ante las miradas occidentales [Fig. 6]. Los jenízaros también albergaban un grupo de doscientos arqueros conocidos como *solaquis* para proteger al Gran Turco marchando a pie o a caballo. Esta compañía se ha equiparado a:

la falange macedónica con que Alejandro Magno conquistó todo el Levante, y así parece que quieren imitar a los antiguos reyes de Macedonia, aunque hay gran diferencia porque los reyes antiguos de Macedonia eran nobles y virtuosos de nación: y los turcos son viles y crueles de condición. Los otros mansos y liberales: y estos soberbios y tiranos. Los otros inclinados a virtud: y estos fundados en vicios.²⁰

Las imágenes referentes a los *solaquis* son bastante comunes, de modo que Nicolay y Vecellio adjuntan diseños de estos arqueros, quienes rodeaban directamente al sultán [Fig. 7]. Por ello es común encontrarlos representados en las piezas que muestran el boato del Gran Turco. Así sucede en el caso del grabado anteriormente comentado, en la obra de Antonio Tempesta que muestra el *Cortejo de Solimán el Magnífico* (s. XVII, Biblioteca Nacional, Madrid)²¹ o en galerías de retratos orientales.²²

20. *Ibidem*, fols. 55v-56r.

21. El grabado de Tempesta fue analizado en un trabajo previo teniendo en cuenta su relación visual con los modelos de Vecellio, bajo el objetivo de comprobar que los libros de indumentaria servían de catálogo y fuente de inspiración para otros artistas que representaban escenas turcas: CRISTINA IGUAL CASTELLÓ: «Turcos en las crónicas de viajes, libros de indumentaria y retratos: cuando la imagen y la palabra dibujan una cultura.», en *Encrucijada de la Palabra e Imagen Simbólicas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, en prensa. También encontramos una reflexión de la obra en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1993. La ficha del grabado pone de relevancia que la cabalgata de un emperador oriental se represente utilizando un lenguaje discursivo similar al que se emplearía en un desfile occidental, bajo la intención de mostrar que el enemigo turco ostentaba un poder equiparable al de Carlos V. Esta solución fue realmente lógica tratándose de un autor veneciano que conocía cómo se celebraban las entradas triunfales además de los grabados que de ellas quedaban, y que por tanto optó por fusionar el tipo de procesión occidental con los figurines de personajes orientales de Vecellio para crear una imagen entendida en Europa que concentrase la capacidad y la fuerza del Imperio otomano.

22. Se debe hacer referencia al caso de la serie pictórica de tipo orientales conservada en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia. Los lienzos se han basado íntegramente en las imágenes halladas en las obras de Nicolay y Vecellio. Lo exótico de la galería, el haber sido adquirida por el propio patriarca san Juan de Ribera, y el estar emplazada en una arquitectura católica durante la Contrarreforma, hacen de este grupo una atractiva empresa del que no se había hecho un nuevo análisis hasta la actualidad. Los retratos se estudian pormenorizadamente en CRISTINA IGUAL CASTELLÓ e INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia», PALMA MARTÍNEZ-BURGOS (ed.): *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 487-505. También es interesante el artículo de FERNANDO BENITO DOMÉNECH: «Una enigmática serie de pinturas de turcos en Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 57, 1981, pp. 285-294.



Fig. 7. Grabado del *solaqui* en CESARE VECCELLIO, *Habiti antichi*, 1664, Venecia

Por lo general, las crónicas asocian a los otomanos con todos los valores negativos para el pensamiento occidental, por ello se les tilda de ladrones, embusteros, agresivos y lujuriosos. Se puede interpretar que, para los escritores europeos, los defectos de los otomanos son consecuencia de seguir el islam. También hacen un especial hincapié en que muchos de los siervos del sultán poseen un pasado cristiano. Sin duda, es un aspecto llamativo en el cual subyace, una vez más, el conflicto religioso a la vez que avisa a Occidente de la capacidad que tiene el enemigo turco para convertir cristianos y nutrir su propio ejército.

EL LUJOSO SERRALLO, DONDE EL SULTÁN ENCUENTRA SU HARÉN

El palacio simbolizaba la magnificencia y poderío del Gran Turco.²³ En 1459, el sultán Mehmed II ya fundó un primer edificio en Estambul en base al construido por el emperador Constantino, que posteriormente sería conocido como palacio Topkapi. Según Nicolay estaba emplazado al otro lado de la ciudad, a la derecha de la embocadura del puerto, fortificado por altas murallas y en medio se apreciaba un bello y delicioso jardín, que nacía desde la colina y descendía hasta el mar. Era el lugar de residencia del Gran Señor de Turquía cuando este se encontraba en Constantinopla. En el conjunto fortificado había múltiples viviendas sostenidas por columnas, que recordaban los claustros occidentales. También se distinguían doscientas habitaciones aproximadamente, de las cuales la mayor parte estaban reservadas para el sultán por ser el lugar más elevado, fresco y abundante de buenas aguas.²⁴ Las descripciones de los distintos autores coinciden en alabar la belleza y lo idílico de su entorno.

Tiene diversas arboledas y jardines y los aposentos son muy grandes y labrados con maravilloso artificio, [...] están labradas las paredes de labores ricas y adornadas de mucho oro y de trecho en trecho hay como mazonerías y claraboyas labradas de plata y sembradas en ellas piedras de gran precio.²⁵

El Serrallo, por su posición, por su hermosura, por el fantástico panorama que en torno suyo se desarrolla, parece la mansión del encanto, el templo de todos los placeres. Hermosos edificios, bellísimos jardines, sombra, frescura, poesía, el Bósforo que se desliza majestuoso como un inmenso río, reflejando en sus ondas este conjunto de belleza... tal es el aspecto del Serrallo.²⁶

La riqueza y el lujo impregnaban la construcción al completo, especialmente la estancia destinada a recibir a los embajadores y las dependencias del propio sultán. Igualmente los textos explican al detalle que el menaje, el ropaje de los dormitorios o el vestuario del emperador o el modo de servirlo eran exquisitos.

23. El palacio o serrallo denomina, además del conjunto palatino, el harén del sultán. En este sentido, Encarna Sánchez aporta una minuciosa explicación acerca del porqué emplear la misma palabra para designar ambos espacios. Así pues, afirma que el término *serrallo* procede, en origen, del vocablo turco y persa *serai*, entendido como espacio de residencia, alojamiento o palacio. No obstante, la lengua italiana adaptó la palabra *serai* como *serraglio* que también remitía a la jaula donde se encerraban las fieras. Dicha transformación fue realmente eficaz porque aludía al palacio, pero también al lugar donde las mujeres turcas vivían sin tener contacto con el exterior, es decir, el harén. Véase ENCARNA SÁNCHEZ GARCÍA: «El mundo femenino turco en la literatura castellana del siglo XVI.» en JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD y ANDRÉ STOLL (coord.): *El Mediterráneo plural en la Edad Moderna: sujeto histórico y diversidad cultural*, Anthropos, 2011, pp. 132-167.

24. NICOLAY, *Les quatre premiers*, pp. 65-66.

25. ROMÁN, *Repúblicas*, fol. 436.

26. VICENTE MORENO DE LA TEJERA: *Diario de un viaje a Oriente, Argel, Nápoles, Pompeya, el Vesubio, Sicilia, Grecia, el Archipiélago, Turquía y Egipto*, Madrid, ca. 1877, edición Madrid, p. 171.

Los aposentos a donde el Gran Turco vive todos están cubiertos por el suelo de alfombras de hilo de oro, plata y seda y todas las piezas secretas a donde no entran más que los privados están de esta misma manera aderezadas, pero no usan de camas altas ni de sillas como las nuestras más todo está en el suelo o las sillas son bajísimas. Cuando el gran Turco está retraído tiene por silla un estrado con dos colchones pequeños de tela de plata y oro con ricas borlas, y cuatro almohadas o cojines de diversos colores y sedas. [...] De invierno el Turco duerme entre sábanas aforradas en ciertas pieles de animales finísimos y preciosos que cuestan mucho. En verano las sábanas son delicadísima holanda o de tafetán, y no sirven más que una noche al Gran Señor, y son de los camareros que son quince mancebos de los más gentiles hombres jenízaros que hay en casa del Turco y no son de más edad que de diez y seis años hasta veinte y andan vestidos de brocado o de otras finísimas sedas. Cuando ven los camareros que es hora que el Gran Turco se acueste le hacen la cama en el suelo sobre alfombras ricas y hecha la cama le ponen un cobertor de tela de oro o de otra cosa preciosa y a los cuatro cantones de la cama encienden cuatro gruesas velas de cera blanca y las ponen en unos candeleros bajos y van al aposento a donde como dicen la hora que es, y él va a su aposento desnudo en camisa, quitan aquel cobertor que no es más de para majestad, y al lado que se vuelve matan las dos velas y quedan las otras encendidas, y todas las veces que se menea la encienden las velas que caen a las espaldas, y apagan las que le daban en los ojos. Para esto velan cinco camareros toda la noche por sus horas y tiempos, los que lo velan están de rodillas al cantón de la cama, esto se hace así cuando duerme solo, que cuando está con su mujer no se puede saber fácilmente que orden se tiene.²⁷

El diseño arquitectónico del palacio se vertebraba, principalmente, en torno a tres patios en los que tenían lugar actividades administrativas del reino y se les proporcionaba educación a los miembros de la corte. El primero de ellos era el denominado *birún*, un espacio público donde se ubicaba la casa de la moneda, la guardia, el personal de mantenimiento, los proveedores, los jardineros, los arquitectos, artesanos y artistas que estaban al servicio del sultán. Al segundo patio solo se accedía en la celebración de actos oficiales. Aquí se encontraban las dependencias del gran visir, así como las cocinas y establos imperiales. De hecho, la descripción de Nicolay matiza que en la caballeriza se mantenía diariamente a cuarenta o cincuenta de los más bellos corceles.²⁸ El tercer patio era un lugar completamente privado donde se localizaba el santuario, el personal de la escuela llamada *enderun*, que se encargaba de instruir a los muchachos jenízaros y a los niños o niñas que aprendían a servir en palacio. Respecto a ello, estos eran criados desde los ocho hasta los veinte años, tiempo en el cual eran educados en la religión y en las actividades militares, como

27. A continuación, el texto también hace referencia al fasto que se mantenía en la cultura de la mesa. El sultán era servido por un eunuco que trabajaba como maestro de sala. Los manjares le llegaban en una vajilla de porcelana y la bebida se le proporcionaba en un vaso de madera preciosa, huyendo de los recipientes de oro o de plata, con la finalidad de evitar tomar agua o cerveza envenenada. ROMÁN, *Repúblicas*, fol. 436-437.

28. NICOLAY, *Les quatre premiers*, p. 66.

cabalgar a caballo o tirar con arco.²⁹ Igualmente allí se situaba el harén, término que significa literalmente lugar sagrado o vedado, ello pone de manifiesto su relevancia como espacio dedicado exclusivamente a la vida de las mujeres y sus hijos. En origen, se localizaba en el antiguo palacio emplazado en el centro de la ciudad. Antes del año 1550, señoras e infantes tenían vetado el acceso al palacio Topkapi hasta que se les permitió trasladarse allí.

En este mismo Serrallo y gran palacio está el de la Gran Turca, o Emperatriz y es casi tan grande como el del Gran Turco, y tiene sus pasadizos por donde el Turco pasa a donde ella está muy secretos, y no puede entrar hombre alguno a los aposentos de la Gran Señora, sino es un eunuco, que es como su mayordomo, del cual fía todos los negocios de mucha importancia, y por tener oficio tan preeminente anda vestido con ornamentos representadores del cargo que tiene. Dentro de su palacio tiene mezquitas, baños y jardines, así para su persona, como para sus damas, las cuales son ciento, y está a su cargo casarlas con los jenízaros que suben a oficios honrosos en casa del Gran Turco. Nunca sale la gran Turca fuera de casa, ni se deja ver de nadie, salvo de los que la sirven, y si alguna vez sale es metiéndose en una litera muy cerrada, en todo lo demás es servida con la majestad que el gran Turco.³⁰

La descripción de Jerónimo Román, acerca de la imposibilidad de ver la apariencia física de la sultana, se encuentra perfectamente ilustrada en la pieza de Cesare Vecellio. Concretamente en su séptimo libro, donde aborda la indumentaria turca, disponemos de una imagen sobre cómo salía la emperatriz por la ciudad. Se desplazaba a caballo y cubierta completamente por un baldaquino rectangular sostenido por cuatro asistentes [Fig. 8].

Nicolay matizó que más de doscientas mujeres y concubinas del Gran Turco habitaban allí, teniendo a su disposición numerosas viviendas, con cocinas y otros servicios. La mayor parte de ellas eran hijas de cristianos capturadas en las empresas bélicas contra los griegos, húngaros, valacos, italianos y otros pueblos. También podían ser compradas a comerciantes y seguidamente presentadas por los *belerbeyes*, *bassas* y capitanes al sultán, quien las acogía en su morada, las alimentaba, las vestía y las entretenía bajo la firme vigilancia de los eunucos, es decir, de hombres castrados exclusivamente encargados de protegerlas. Cada diez de ellas, estaban sujetas a la directa supervisión de una matrona que las educaba y les enseñaba labores de costura.³¹

Las mujeres del harén se podían clasificar jerárquicamente según su rango, así pues la madre del sultán era la más importante y tenía la potestad de aconsejar a su hijo en cualquier asunto, tanto del día a día de palacio como en contenidos de política nacional e internacional. Tras ella se encontraba la favorita o la *haseki*, para quien su principal cometido era ofrecer hijos varones

29. *Ibidem*, p. 66.

30. ROMÁN, *Repúblicas*, fol. 436.

31. NICOLAY, *Les quatre premiers*, p. 67.

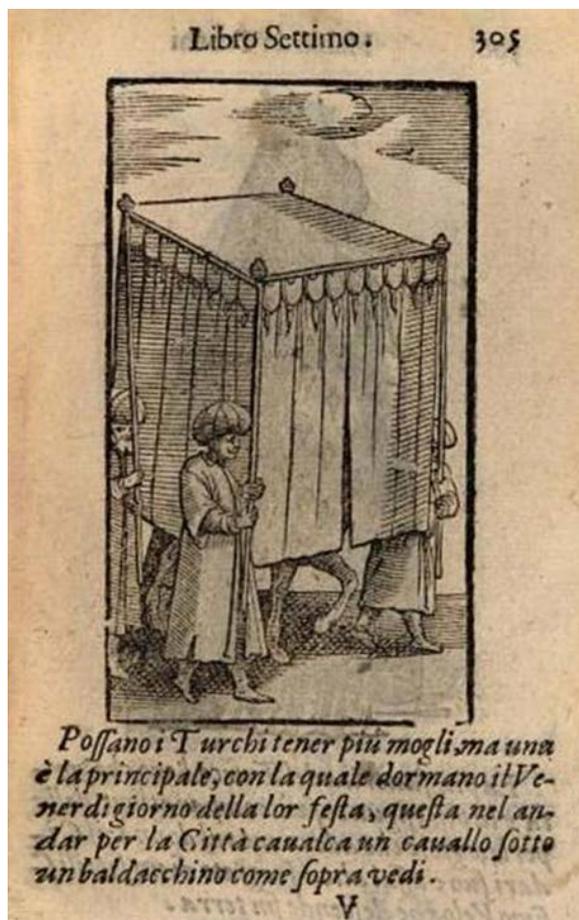


Fig. 8. Grabado de la esposa turca a caballo cubierta por un baldaquino, en CESARE VECELLIO, *Habiti antichi*, 1664, Venecia

al Gran Turco y finalmente, quedaban el resto de princesas o *şhezades*.³² Como se ha observado y a excepción de las mujeres más próximas al sultán, que podían influir en las cuestiones políticas, el resto de damas quedaban circunscritas a los espacios privados. En efecto, las crónicas contextualizan a las mujeres en el cuidado de los hijos, en algunos paseos por la ciudad o en visitas a los baños [Fig. 9]. La asistencia al baño era una costumbre arraigada en la sociedad turca, practicada tanto por las señoras de mínima categoría social como por las damas ilustres con la finalidad de cuidar su salud y su belleza. No obstante, las humildes asistían a los baños públicos, mientras que

32. Respecto al diseño arquitectónico del palacio, las funciones que desempeñaba cada uno de sus espacios y al harén se puede encontrar más información en ATIL, *The age of sultan*, pp. 20-21.

las afortunadas disponían de ellos en sus propios hogares o en el serrallo. A menudo iban en grupos de diez o doce, incluso alguna más, y se lavaban con familiaridad unas a otras.³³

Al trabajar con fuentes escritas originales producidas en Occidente, se ha podido comprobar que los autores europeos han centrado sus descripciones sobre el Imperio otomano en mostrar la rígida estructura militar que respaldaba al sultán. Sin embargo, los relatos concernientes a las costumbres o al papel de la mujer en este tipo de sociedad son realmente escuetos. En comparación con las alusiones a los varones, la atención vertida a la realidad de las mujeres es prácticamente nula, tan solo se las menciona en contextos domésticos y privados. La invisibilidad de la dama turca hacia la sociedad estaba muy arraigada en sus tierras, sin embargo los textos y las imágenes europeas también contribuyeron a mantenerlas escondidas [Fig. 10].



Fig. 9. Grabado de las mujeres hacia el baño en NICOLÁS DE NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, 1568, Lyon, Biblioteca Nacional de Francia

33. NICOLAY, *Les quatre premiers*, pp. 72-73.



Fig. 10. Grabado de la *mujer turca al cuidado de los niños* en NICOLÁS DE NICOLAY, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, 1568, Lyon, Biblioteca Nacional de Francia

ROXOLANA, LA ELEGIDA POR SOLIMÁN, EN LA CÚSPIDE DEL PODER FEMENINO

Roxolana (1500-1558), llamada Hürrem en Oriente, fue la favorita del Gran Turco Solimán el Magnífico. Quizás debido a su origen europeo, posiblemente el haber sido la predilecta del sultán más poderoso, tal vez la influencia que se le atribuye en cuestiones políticas, o incluso el rumor de ser la orquestadora de la muerte del primer heredero, consiguieron que Hürrem captase poderosamente la atención de Occidente a lo largo de la Edad Moderna. Su belleza y personalidad eran temas de obligado tratamiento en los círculos diplomáticos y reuniones de la alta sociedad del momento. Así pues, corrieron ríos de tinta para mostrar el esplendor de los sultanes otomanos y avisar del serio peligro que podían suponer para la espiritualidad occidental.

Las reflexiones de Encarna Sánchez alrededor de la mujer turca en la literatura castellana del siglo XVI son un buen punto de partida para conocer en profundidad al segundo amor de Solimán.³⁴ El nombre de este personaje varía de Oriente a Occidente, pues para el mundo turco fue *Hürrem*, que se podría traducir por «alegre» o «sonriente».³⁵ En cambio, en Europa fue conocida como Roxolana, Roxelana, Roxana o la Rossa, haciendo referencia al color rojizo de sus cabellos. En relación a la procedencia de la sultana, la misma autora respalda la idea de que era una mujer de raíces polacas aunque nacida en la región rusa de Rutenia. Hija de un sacerdote ortodoxo, probablemente se convirtió durante su niñez en prisionera del dominio turco. Cuando Solimán alcanzó el trono en 1520 la joven fue llevada ante él y comenzó a formar parte de su harén. Su poder de atracción fue en aumento hasta que obtuvo el título de *haseki*, apelativo que la presentaba como la favorita del sultán. El nacimiento de su primer hijo en 1521 no hizo más que afianzar su poder hasta que, dos hechos decisivos en 1534 la consolidaron como una figura femenina de inmensa autoridad. Por un lado y sorprendentemente, el sultán decidió celebrar un matrimonio legal con esta querida, un acontecimiento extraordinario desde el siglo XV. Y por otro lado, el fallecimiento de la madre de Solimán, la mujer más relevante en el harén, hizo que Roxolana ascendiese a la cima de la pirámide social.

Resulta verdaderamente interesante consultar las *Memorie istoriche de monarchi ottomani* de Giovanni Sagredo para disponer de más información sobre la sultana e imaginar la percepción que se tenía acerca de ella y que llegó hasta el siglo XVII. Entre las primeras referencias hechas por el autor encontramos, concretamente en el libro séptimo dedicado a Selim II (hijo del Magnífico), una comparación entre los dos principales amores de Solimán. La Circassa fue su primera concubina y había engendrado cuatro hijos: Mustafá, Giango, Meemet y Baiazet. Aunque se llamaba Mahidevran, seguramente el escritor italiano la denominó así por sus ascendientes circasianos. Se la define como una mujer arrogante, cruel, mordaz y severa. Por el contrario, Roxolana era la madre de Selim II, quien se convertiría en heredero del imperio. Según Sagredo se la tilda de astuta, artificiosa y política: «Hebbe Solimano suo Padre due mogli, la Circassa, e Rosolana, detta la Rossa. La prima era dona superba, aspra, severa; la seconda esclatra, artificiosa, politica. La Circassa era Madre di Mustafà, Giangor, Meemet, e Baiazet; la Rossa di Selino, tutti figli

34. SÁNCHEZ, *El mundo femenino turco*, pp. 132-167.

35. Respecto a los orígenes de Roxolana y sus principales rasgos biográficos, se puede consultar la aportación de LESLIE P. PIERCE: *The Imperial Harem: Women and sovereignty in the Ottoman Empire*, Nueva York, Oxford University Press, 1993. La autora, al igual que sucede en otros referentes bibliográficos, matiza que la favorita del sultán podía despertar el odio entre sus contemporáneos porque se la presentaba como una mujer egoísta, manipuladora y estratega para que uno de sus descendientes accediese al trono tras el fallecimiento de Solimán. Asimismo, disponemos de un estudio que analiza el impacto cultural de este personaje en Oriente y Occidente con GALINA I. YERMOLENKO (ed.): *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Ashgate, 2010.

di Solimano». ³⁶ Sagredo también ofrece una valoración de ambas explicando las rivalidades que aparecieron entre las dos consortes del sultán. Así pues, la Circassa se enemistó con Roxolana cuando esta adquirió un rango similar. La llamada Rossa, atrajo al Gran Turco con artimañas, lo sedujo con su belleza, con su piel perfumada, con sus gracias y lisonjas. A tal punto llegó la obsesión y el odio de la Circassa que llegado el día la golpeó, la despeinó y la arañó hasta desfigurarla. Ante los reproches de Solimán, Mahidrevran acusó a la favorita de tirana y de cruel. En cualquier caso, su actitud fue consecuencia de los celos al ver que el sultán se había rendido a los pies de otra mujer.

Quando s'avvide la Circassa, che l'altra gl'era fatta emula; che Solimano haveva per lei genio partiale, e che essa con arte studiata, e con odori, profumi, belletti, vezzi, e lusinghe tentava d'irretire l'affetto del Monarca, se gl'avvenò un giorno con empito, la battè, et essendo più di lei nerboruta, e forte, la scapigliò, la graffiò in modo, che la disfigurò. Mandò il Sultano per costei, volonterosamente una notte di scapricciarsi seco; gli fece rispondere, che si trovava così male acconcia, che non era degna nè de'suoi sguardo, nè de'suoi affetti. Tanto maggiore fù a curiosità di vederla; e fattasela condurre innanzi la ricercò chi l'havesse così maltrattata: La Circassa, rispose, che è una Tiranna, che hà in abominazione tutte quelle che stimano, e riveriscono il merito di Vostra Maestà. Non sò com il più umano, e il più clemente Principe di Casa Ottomana, goda di gettarsi sovente nel grembo di costei, che è quello della crudeltà stessa. ³⁷

En efecto, el texto pone de manifiesto el enfrentamiento que existió entre las dos damas por el amor del emperador pero sobre todo, en ellas anidaban intereses políticos que se veían amenazados con la presencia de la contraria. La Circassa y Roxolana combatían porque sus respectivos hijos llegasen a ser los herederos del trono. Por ello la ejecución de Mustafá, hijo de Solimán y Mahidrevran, se vinculó automáticamente a la figura de Roxolana, quien en realidad deseaba ver a su hijo Selim como futuro gobernador de los turcos y en consecuencia, ella misma convertirse en la madre del legítimo sucesor. Por ello, siguiendo el relato de la misma fuente escrita, observamos que Mustafá era el príncipe más aclamado por los otomanos. Se alababan sus cualidades militares pero mayormente se le consideraba un civil más, atrevido y discreto a la par. Era muy apreciado en la corte y en concreto para los jenízaros era un personaje digno de emular. Además, su buena fama le produjo ser objeto de profundas envidias y por este motivo Roxelana alentó su muerte, pues le deseaba enérgicamente la ruina y esperaba que sobre esta desgracia se posase el trono de su hijo. En su misión por acabar con el príncipe Mustafá, la elegida del Turco se ayudó de Rüstem Pasha o Rusten Bassa, el gran visir y marido de la hija de Solimán, Mirhimâh. Incitado por ellos, el sultán ordenó la búsqueda de su hijo y ante él, mandó estrangularlo con las cuerdas de un arco. Fallecer de

36. SAGREDO, *Memorie istoriche*, p. 341.

37. *Ibidem*, p. 342.

este modo se entendía como una muerte triunfal digna de los príncipes. Según el relato, la caída de Mustafá fue consecuencia de su ambición e intención de conspirar contra su padre. Agudamente, el autor remarca la sed de poder del príncipe mediante un sugerente símil entre la codicia y el hambre. Para Sagredo la avaricia tiene la capacidad de despertar el apetito por reinar. De ser así, era necesario castigar la garganta y ahogar los deseos de poder. Por este motivo, se condenaba a morir por estrangulamiento.

Mustafa era il Primogenito. Non vide la Corte Ottomanica Principe di più alta aspettatione. La nascita nulla tolse alla cortesia; la superbia nulla diede alla sua grandezza; Soldato, mà civile; ardito, e discreto. Egli era la delitia della Corte, l'Idolo de' Gianizzeri, l'oggetto de gl'applausi: Mà quanto più plaudito, tanto più invidiato, anzi insidiato da Rosolana, che cercava la sua rovina, perche sopra questa montaise Selino suo figliolo al Trono. S'unì costei con Rusten Bassà, che havea per moglie una figliola del Rènata di lei, e unitamente machinarono al di lui estermínio. [...] Mandò per il figliolo, e fattolo condurre nel proprio padiglione, lo fece strangolare da quattro muti alla sua presenza con la corda dell'arco. Simile morte è riputat da' Turchi più onoverole del ferro; e è quella, che si pratica co' Principi della Casa Reale, quasi che il passare per l'arco sia specie di morire in trionfo. Dicono, che essendo l'ambitione una fame, si leva à lei l'appetito di regnare collo strignere, e castigare la gola. Il di lui corpo fù esposto all'Armata, facendo gridare altamente per il Ministro, non esservi, che un Dio in cielo, e un Monarca in terra, imputandolo di cospiratione contra il Padre.³⁸

Tras este análisis literario de la imagen de Roxolana o Hürrem y conocer la visión que se extendió sobre ella en Europa, cabe valorar algunas representaciones artísticas de este personaje de poder. Partimos de la hipótesis que sus imágenes no debieron ser tomadas del natural, pues la sultana no podía ser vista por los varones y, como se ha apuntado anteriormente, se trasladaba bajo un baldaquino para no mostrarse a los demás. Por tanto, su figura debió ser immortalizada en las obras de arte a partir de los datos acerca de su origen y las descripciones sobre la indumentaria que llevaba. Existe un grabado de Mateo Pagan (s. XVI, Venecia) que refleja la efigie más conocida de la dama y presenta el bello aspecto de la sultana en el interior de un marco ovalado. Se trata de una imagen de busto y ladeada, en la cual la dama mira de reojo al espectador. Adquiere un mayor protagonismo el exótico traje, a la percepción occidental, que viste Roxolana. Las exquisitas galas se reproducen con todo lujo de detalles y están ornamentadas con joyas preciosas para crear una imagen de magnificencia. La inscripción visible en la parte inferior y central del grabado la identifica como la llamada Rossa, la más bella y la favorita del turco [Fig. 11]. Esta obra va pareja con la de su esposo, la cual sigue el modelo de representación que imperaba entre los retratos de los emperadores turcos,

38. SAGREDO, *Memorie istoriche*, pp. 342-343.

es decir, una efigie de perfil para destacar la marcada fisionomía oriental y el exagerado turbante. Con un alto grado de probabilidad, la imagen de Pagan sobre Hürrem se puede vincular con la figura que aparece en *Habiti antichi* de Vecellio para plasmar a la predilecta del Gran Turco [Fig. 12]. En este caso, se mantiene la postura ligeramente ladeada que permite exponer en todo su esplendor el vestido que luce la dama. Una vez más, los rasgos faciales de la mujer no se han particularizado en el verdadero aspecto que debió tener Roxolana y por el contrario, se le otorga un mayor detallismo al diseño de la indumentaria. Las razones por las que el tratamiento del traje ha prevalecido sobre el físico son evidentes. Por un lado, el artista no había visto el rostro de la sultana, así que no era posible elaborar un retrato fiel a la apariencia de la dama. Y por otro lado, la existencia de catálogos de moda de la época, como el compendio de Vecellio, permitía vestir a la figura imaginada de la sultana con los fastuosos ropajes que la diferenciaban del resto de mujeres por su condición social y que además, ofrecían una visión realmente exótica para Occidente. En definitiva, el artista conseguía elaborar una imagen que exhibiese el lujo y el poder de la emperatriz mediante la imaginación y la inspiración en los libros de indumentaria.



Fig. 11. MATEO PAGAN, *Roxolana o Hürrem*, s. XVI, grabado, Venecia



Fig. 12. Grabado de la *favorita del Gran Turco* en CESARE VECELLIO, *Habiti antichi*, 1664, Venecia

Sin embargo, la vestimenta oriental no solo se recoge en los catálogos de moda y otros autores occidentales también han explicado brevemente el modo de vestir turco. Así lo hizo Jerónimo Román en uno de los capítulos de su libro *Repúblicas*. En dicha sección se encuentran referencias a los birretes altos que llevaban las mujeres, estos indicaban la categoría social de la señora según el grado de ornamentación que tuviesen.

Para ornamento suyo usan de cabello negro, y lo tienen por cosa de más gala, pero no lo hacen porque no conocen que el rubio es más conforme a la hermosura de las mujeres, más por no parecer en nada a las mujeres griegas cristianas que andan muy hermosas con los cabellos enrubiados, traen en las cabezas unos bonetes de raso muy apretado, y conforme es la mujer, así lo trae rico, o pobre, porque las grandes señoras lo traen de brocado, lleno de pedrería

y perlas. Todo lo largo del cabello va colgado por las espaldas con una artificiosa compostura.³⁹

Otra imagen coetánea es la famosa obra *La sultana Rossa* de Tiziano (s. XVI, Museo Ringlin, Estados Unidos) [Fig. 13]. Este retrato en concreto sí que se hace eco del origen nórdico de Hürrem y, en consecuencia, se presenta a la dama de tez blanquecina, cabellos claros y ondulados. Aparece ataviada con un rico vestido y el típico tocado alto, decorado con piedras preciosas, del cual nace un largo velo. Resulta sugerente que la elegida por el sultán y la considerada la más hermosa fuese una dama europea y su belleza no encajase con el prototipo de mujer turca. Asimismo, los autores occidentales menosprecian la belleza de las damas orientales e incluso afirman que sus almas no son puras, bondadosas o afectuosas, y por ello no son bellas.

En Oriente, lo que de lejos es bella perspectiva, es fealdad visto de cerca. Esta regla general puede aplicarse a las mujeres, lo mismo que a las ciudades. La mujer turca, de color moreno oscuro, carece de voluptuosidad en las formas, de gracias en los movimientos, de expresión en las miradas. Parece un ser sin voluntad ni conciencia, consecuencia lógica y fatal del estado abyecto en que vive. Hay en la mujer algo que la embellece, superior a su propia hermosura, algo que aparece en sus ojos y nos revela los sentimientos de un alma tierna, pura y cariñosa. Esa expresión infinita del semblante de la mujer es lo que falta en la mujer turca. Y así las más hermosas, no muchas, en honor de la verdad, ostentan una belleza sin sentimiento, una hermosura que nada dice. Para que no se nos eche en cara nuestra falta de galantería, dejamos a estas mujeres en su tristísimo estado de esclavas del hombre.⁴⁰

Théodore de Bry incluyó un maravilloso grabado de la sultana en la obra *Vitae et icones sultanorum Turcicorum* de Jean Jacques Boissard publicada en 1596.⁴¹ En ese mismo año, las cuarenta y siete imágenes de gobernantes se reprodujeron y el contenido se tradujo al alemán en *Historia Chronologica Pannoniae: Ungarische und Siebenbürgische Historia* de Johan Adam Lonicerus. En cualquier caso se dedican sendos capítulos a los personajes de Solimán y Roxolana precedidos por sus efigies. Estas fueron dibujadas por el artista flamenco Joris Hoefnagel y grabadas por Bry. Son representaciones de busto en formato de tres cuartos o completamente de perfil ubicadas en un medallón que a su vez se ha incrustado en un marco cuadrangular, todo ello se ha decorado con distintos elementos vegetales, insectos y aves, así como dos cartelas añadidas en la zona superior e inferior. Respecto al retrato de Hürrem, tenemos un nuevo ejemplo de la imagen más extendida de la favorita. De hecho, visualmente es posible relacionarla con la efigie encontrada en Vecellio o el

39. ROMÁN, *Repúblicas*, fol. 448.

40. MORENO DE LA TEJERA, *Diario de un viaje a Oriente*, p. 163.

41. BOISSARD, *Vitae et icones sultanorum Turcicorum*, p. 204.



Fig. 13. TIZIANO, *La Sultana Rosa*, s. XVI, óleo sobre lienzo, Museo Ringlin, Estados Unidos

diseño de Pagan, donde el elemento más destacable es el alto tocado repleto de perlas que la corona, del cual cae en cascada el largo velo. Alrededor de la figura femenina se ha insertado un breve texto latino para presentarla como la esposa de Solimán: *Rossa Solimanni Uxor*. Ello es realmente importante puesto que no estamos ante la *haseki* del sultán, sino que es la consorte legal del Gran Turco, la propia sultana. También es reseñable que la cartela superior se refiere a ella como una figura importante políticamente pero la tilda de tener un corazón cruel [Fig. 14]. Así pues, esta pieza sirvió de modelo para la elaboración de otros lienzos similares que especificarán el hecho de que sea la esposa de Solimán.



Fig. 14. THÉODORE DE BRY, *Rossa Solimanni Uxor*, en JEAN JACQUES BOISSARD, *Vitae et icones sultanorum Turcicorum*, 1596

En consecuencia, las representaciones artísticas de Roxolana prueban que la imagen de poder de dicha mujer se ha codificado en un breve espacio de tiempo. En efecto, son abundantes los diseños que la presentan de busto o de medio cuerpo y exhibiendo la riqueza de su indumentaria oriental. En su conjunto, proyectan una apariencia un tanto idealizada, imaginada y creada en las mentes occidentales a partir de las informaciones de los viajeros que

exploraban las tierras de Oriente y los catálogos de indumentaria que recogían el vestir de los diversos pueblos.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, los escritores y artistas de los siglos XVI y XVII consiguieron transmitir en textos e imágenes el poder del Imperio otomano. Para ello, principalmente se sirvieron de los relatos con el objetivo de identificarlos con la religión y, en definitiva, la cultura enemiga. Así pues, los calificaban de violentos y sanguinarios, e incluso pretendían exponerlos como una verdadera amenaza a la religiosidad europea matizando que todos los soldados del Gran Turco Solimán el Magnífico tenían raíces cristianas. Probablemente, en Oriente se veía como un triunfo del Islam tener la capacidad de nutrir un ejército con aquellos cristianos convertidos y sus descendientes. Igualmente es notoria la potestad adquirida por Hürrem o Roxolana, una mujer decidida y ambiciosa que hizo de sus propósitos, realidades. Llegó a ser sultana y empujó a su hijo Selim a ser el heredero de un gran imperio. Por sus raíces europeas y por ser la favorita de Solimán, las mentes imaginativas de Occidente contribuyeron a la creación visual y escrita de este personaje, hablando de sus diferencias con la Circassa, de sus planes para terminar con Mustafá y del dominio que alcanzó sobre el sultán. En cualquier caso, la magnificencia de los emperadores turcos resonó por toda Europa a través de la literatura y de las artes visuales, utilizando un lenguaje escrito y gráfico propio de los discursos de poder occidentales para no olvidar que el Gran Turco y su ejército hicieron tambalear los dominios de Carlos V. ●

CURRÍCULA DE LOS AUTORES

BELINDA MARTÍN PORRAS

Graduada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid con un trabajo final sobre los *Sistemas de perspectiva en la pintura pompeyana* dirigido por Miguel Ángel Elvira Barba, analizando los tipos de perspectivas empleados en las pinturas del segundo estilo pompeyano, y proponiendo una explicación del uso discriminado de unos y otros desde un enfoque sociocultural y estético. Recientemente ha sido admitida en la University of London para participar en el *MA Classical Art & Archaeology* ofertado por el King's College para el curso 2016/2017.

JOSÉ ÁNGEL CASTILLO LOZANO

Graduado en Historia por la Universidad de Murcia. En la actualidad es profesor de secundaria y se está doctorando con una tesis sobre la figura del tirano en la tradición literaria visigoda. Por dicho motivo, se está especializando en el mundo de la Antigüedad Tardía del cual ha publicado varios artículos en revistas especializadas y ha asistido a numerosos congresos en calidad de comunicante y de oyente. Además, forma parte del equipo de investigación de la excavación arqueológica en la ciudad visigoda de Begastri (Cehegín, Murcia).

JOSÉ ANTONIO MOLINA GÓMEZ

Estudió Historia en la Universidad de Murcia entre 1990 y 1995. Se doctoró en el año 2000 con una tesis sobre la sociedad romana a través de las obras de san Gregorio de Elvira. Entre 2001 y 2003 fue becario del DAAD en la Universidad de Bonn. Ha impartido clases en la Universidad de Valencia (años 2004 y 2005), y desde 2007 es profesor de Historia Antigua en la Universidad de Murcia. Ha sido profesor invitado en la Universidad de Eichstätt (2014). Se ha especializado en la Antigüedad Tardía, campo en el que ha publicado numerosos artículos. Desde 2006 es corresponsable de las excavaciones arqueológicas en la ciudad visigoda de Begastri. Como traductor especializado ha editado obras de Ch. Harrauer y F. Gregorovius, entre otros.

NIKLAS ENGEL

Studiert Geschichte und Latein und arbeitet seit dem Wintersemester 2014/2015 am Lehrstuhl für alte Geschichte und ist seit dem Sommersemester 2016 Lehrbeauftragter an der Universität Potsdam. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die antike Religion, dabei insbesondere die Mysterienkulte sowie die antike Mantik.

MARCO ALVIZ

Graduado en Geografía e Historia con doble máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica, especializado en Ciencias de la Antigüedad; y en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. Actualmente está realizando una tesis doctoral dirigida por el profesor Dr. David Hernández de la Fuente con el título de «*θεῖοι ἄνδρες* paganos y «*ἅγιοι* cristianos en la Antigüedad Tardía. Un estudio sobre la influencia sociopolítica del paradigma de «hombre divino» en el cambio religioso de la tardoantigüedad». Ha participado como ponente y organizador en distintos congresos y seminarios de carácter internacional como el I Congreso Internacional sobre Geografía Histórica y Mítica de la Antigüedad (Valencia, 2017) o el I Seminario internacional de investigación sobre el concepto de «hombre divino» en el mundo antiguo y su recepción (Madrid, 2015), entre otros. Igualmente ha publicado diversos artículos en el ámbito de la Antigüedad grecorromana en cuestiones que van desde la filosofía y religión tardoantigua hasta la historia de género en el Principado romano.

ALEJANDRO CADENAS GONZÁLEZ

M. A. in Humanities at the Universidad Carlos III de Madrid, and today he is Ph.D. candidate at the *Universität Potsdam (Historisches Institut)*. He started with his dissertation in the Universidad Nacional a Distancia under the supervision of Prof. Dr. David Hernández de la Fuente. He continues his dissertation at Potsdam University in Germany under the supervision of Prof. Dr. Dr. h. c. Pedro Barceló (Potsdam) and Prof. Dr. David Hernández de la Fuente (UNED). His research lines focus on Ancient Art, particularly on imperial visual culture in Late Antiquity (IV-V centuries). He has participated in several congresses in Spain, Italy and France. He has published several texts in the scientific journal *Espacio, Tiempo y Forma* of UNED Historia Antigua (Madrid) and further publications for other Spanish and European universities as *Université d'Artois* or *Università di Sassari* have been accepted.

ANTONIO GOZALBO NADAL

Licenciado en Humanidades por la Universitat Jaume I (Castellón) y graduado en Historia del Arte por la UNED. Máster en Historia del Arte y Cultura Visual por la UJI-Universitat de València / Estudi General. En la actualidad es personal investigador en formación en la UJI, integrado en el Grupo de Inves-

tigación IHA. Realiza su tesis acerca del papel de las representaciones bélicas en la configuración de la imagen de poder del emperador Carlos V, bajo la dirección de los profesores doctores Víctor Mínguez Cornelles y Fernando Checa Cremades. Ejerce docencia en Historia del Arte en el Centro Asociado de la UNED en Vila-real (Castellón), y es profesor titular del Departamento de Geografía, Historia y Arte del IES Ximén d'Urrea (l'Alcora-Castellón).

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

Catedrático de Historia del Arte por la Universidad del País Vasco, se formó en los estudios de iconografía junto a Santiago Sebastián en la Universidad de Valencia. Ha realizado varias publicaciones sobre esta metodología tratando aspectos sobre la emblemática y los *Hieroglyphica* de Horapolo cuya monografía publicó en 1991. También ha trabajado sobre el arte gráfico en el siglo XVI presentado en su estudio de la edición *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo* (Pamplona, 2000). Con anterioridad editó en diez volúmenes la Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial (Vitoria-Madrid 1992-96). La mitología y su incidencia en la historia de arte es otra de sus investigaciones como queda reflejado en su estudio titulado *Mitología e Historia del Arte* (Madrid 2015). Fuentes gráficas y literarias nutren el contenido de sus análisis como se desprende de su amplio trabajo editado en libros y revistas científicas.

DAVID GIMILIO SANZ

Se licenció en Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte por la Universitat de València en 1993. Defendió su tesina titulada *Catalogación de grabados y estampas del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia* en 1996, lo cual le permitió una vinculación con esta institución valenciana. Doctorado en el año 2003 por la Universitat de València con una tesis sobre el artista académico José Vergara Gimeno, donde se recuperó la personalidad artística y aumentó el corpus de su producción. Desde 1996 permanece vinculado al Museo de Bellas Artes de Valencia con becas de investigación para profundizar en la colección permanente con el puesto de funcionario interino de técnico de arte valenciano que ocupa desde 2009. En este centro comisarió en 2005 la exposición sobre José Vergara, la cual fue la primera y única exposición monográfica de un artista del siglo XVIII en este museo. Sus publicaciones en revistas especializadas y en catálogos de exposiciones han estado vinculadas a su trabajo en el Museo de Bellas Artes, bien analizando la colección pictórica y escultórica, bien en el ámbito de la museología como es el caso de «Los grabados de reproducción como elementos de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia», *Ars Longa* (2010) y «La escultura del Museo de Bellas Artes de Valencia a través de los inventarios y catálogos del siglo XIX», *Archivo de Arte Valenciano* (2012); pero también ha escrito sobre museografía como «La donación Orts-Bosch en el Museo de

Bellas Artes de Valencia. Registro e inventario de una colección» en la revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España (2007) o el más reciente «El Museo de Bellas Artes de Valencia. ¿La última ampliación?» en *RdM. Revista de Museología* (2013).

SERGI DOMÉNECH GARCÍA

Doctor en Historia del Arte por la Universitat de València con mención internacional (*cum laude*). Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Warburg Institute de Londres. Ha sido investigador en la Cátedra Demetrio Ribes UV-CITMA y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En la actualidad es profesor en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Como docente ha participado en el Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofías y Letras de la UNAM, en la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Autónoma «Benito Juárez» de Oaxaca, y ha sido profesor invitado en la Universidad de Guanajuato y en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Es miembro de la Sociedad Española de Emblemática y secretario de *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* que esta sociedad edita. Sus investigaciones se centran en la interpretación de la imagen, desde la perspectiva clásica de la iconología a la antropología visual. Su principal línea de investigación es el estudio de las prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen religiosa, en un acercamiento diacrónico desde la época medieval al Barroco. Recientemente explora el asunto de la continuidad y las expectativas que en la modernidad han generado algunas de estas imágenes prototípicas del mundo cristiano desde un enfoque propio de la antropología visual.

CRISTINA IGUAL CASTELLÓ

Licenciada en Historia del Arte (Universitat de València) y Máster en Investigación en Historia del Arte y Cultura Visual (Universitat de València - Universitat Jaume I). Actualmente trabaja en su tesis doctoral centrada en el estudio de las galerías y colecciones de retratos en el ámbito valenciano. A raíz de la misma y de conocer series pictóricas sobre tipos orientales, también ha elaborado algunas comunicaciones acerca de la imagen occidental del poder turco. Ejemplo de ello son las aportaciones presentadas en el XX Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Toledo en 2014 o el X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática que tuvo lugar en Palma de Mallorca en 2015. Recientemente combina su formación investigadora con la adquisición de experiencia docente en la Universitat Jaume I en calidad de profesora asociada.

Contribuciones para Potestas

CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

POTESTAS es una publicación anual que ofrece investigaciones históricas centradas en el análisis de las relaciones entre la Religión, la Monarquía y el Poder, del mundo clásico al mundo moderno.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de las disciplinas de la Historia y la Historia del Arte, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. 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 deberá 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

1. Los artículos deberán ser originales y no excederán de 20 páginas DIN-A4, mecanografiados en una sola cara, a doble espacio (2100 espacios) en letra Times New Roman, punto 12. Las notas, imágenes, cuadros, gráficos y apéndices se incluirán aparte.
2. Los artículos podrán ser escritos en español, alemán, inglés, francés e italiano.
3. Los artículos presentados incluirán una copia en papel y otra en disquete o CD-ROM (Word para Windows).
4. Los originales irán acompañados de la dirección, número de teléfono, correo electrónico del autor y centro en el que desarrolle su actividad. Los autores guardarán siempre una copia de todo original que envíen a la redacción de la revista. Los originales no solicitados por su autor no serán devueltos.

5. Las notas deben ir numeradas correlativamente a pie de página y hacer referencia a ellas en el texto con números volados (superíndices). Los cuadros, gráficos, planos o ilustraciones deben presentarse por separado en soporte digital o en diapositivas, 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, fecha, medidas y localización, en la medida de lo posible.
6. La resolución de las imágenes deberá ser como mínimo de 300 píxeles o 300 dpi, de un tamaño 12 × 17 cm, y en formato TIFF. Las imágenes serán publicadas en color.
7. 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.
8. Las referencias bibliográficas irán insertadas en las notas a pie de página y podrá, además, incluirse una relación de la bibliografía al final del artículo. La forma de cita será la tradicional en las publicaciones de historia, según el siguiente ejemplo:
 - 8.1. NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR (TIPO DE LETRA VERSALITAS): *Título del libro*, editorial, lugar de edición, año, páginas a que se hace referencia (todo separado por comas).
 - 8.2. NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR: «Título del artículo», *Título de la Revista*, número (mes y año), páginas.
 - 8.3. 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.
9. Las remisiones sucesivas a esas mismas obras se harán de forma abreviada (APELLIDO, *título abreviado*, páginas); 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.
10. Los artículos deberán ir acompañados de un resumen de 100 palabras como extensión máxima, redactado en español e inglés. Deberá incluirse junto al resumen entre 3 y 5 palabras clave en español e inglés.
11. Se entregará igualmente un breve currículum de diez líneas en español.
12. Los artículos recibidos serán evaluados por los especialistas del área del Consejo de Redacción o del Consejo Asesor, y su publicación podrá estar condicionada por la introducción de las observaciones que se haya indicado en ese proceso, de las que se informará puntualmente al autor.

Beiträge für Potestas

ALLGEMEINE ÜBERLEGUNGEN. VERLAGSPOLITIK

Potestas ist eine jährliche Publikation für historische Forschungen rund um die Analyse der Beziehungen zwischen Religion, Monarchie und Macht von der Klassik bis in die heutige Zeit.

Ihr Ziel ist die Verbreitung relevanter Vorschläge für die internationale wissenschaftliche Gemeinschaft in den Disziplinen Geschichte und Kunstgeschichte. Daher engagiert sich die Publikation für die Veröffentlichung originaler wissenschaftlicher Beiträge und folgt dabei den internationalen Standards der Geisteswissenschaften.

Die Annahme der Artikel zur Veröffentlichung hängt von der befürwortenden Stellungnahme zweier externer Gutachter ab. Die Einreichung eines Manuskriptes zur Bewertung setzt voraus, dass es sich um unveröffentlichtes Material handelt, das bei keinem anderen Publikationsorgan eingereicht wurde.

Sollte ein Autor seinen bereits in Potestas erschienenen Artikel in einem anderen Medium veröffentlichen wollen, muss er die Zeitschrift als Erstveröffentlichung nennen. Für Rückfragen jeder Art setzen Sie sich bitte mit der Geschäftsleitung der Zeitschrift in Verbindung.

VERÖFFENTLICHUNG VON ORIGINALEN

1. Die Aufsätze müssen Erstveröffentlichungen sein und dürfen nicht mehr als 20 Textseiten (ohne Anmerkungen, Abbildungen, Graphiken) im Format DIN-A4 umfassen: Schriftart Times New Roman, Schriftgröße 12, doppelter Zeilenabstand.
2. Die Manuskripte können auf Spanisch, Deutsch, Englisch, Französisch oder Italienisch verfasst werden.
3. Die Aufsätze müssen in doppelter Ausführung eingesandt werden: Papierausdruck und Datei (Word für Windows 97-2003).
4. Eingesandte Aufsätze enthalten folgende Informationen über den Autor: Adresse, Telefonnummer, E-mail, Wirkungsstätte. Die Autoren behalten eine Kopie ihres Aufsatzes in dem eingesandten Format, da unverlangt eingesandte Manuskripte, die nicht publiziert werden, nicht zurückgesandt werden.
5. Anmerkungen müssen fortlaufend nummeriert und als Fußnoten eingefügt werden. Abbildungen, Graphiken, Pläne oder Illustrationen müssen separat auf einem digitalen Datenträger oder als Diapositiv

eingesandt werden. Folgende Informationen werden zu den Abbildungen benötigt: Autor, Titel des Werkes, Datum, Maße und die Angabe, an welcher Stelle des Aufsatzes die Abbildung eingefügt werden soll.

6. Die Bilder müssen im TIFF-Format eingeschickt werden, Auflösung mindestens 300 dpi, Größe 12 × 17cm.
7. Die Abkürzungen sollten aus dem Zusammenhang des Aufsatzes erkennbar sein. Gegebenenfalls muss ein Abkürzungsverzeichnis beigefügt werden.
8. Bibliographische Angaben erfolgen in den Fußnoten. Am Ende des Aufsatzes kann eine Bibliographie stehen. In diesem Fall kann abgekürzt zitiert werden (siehe 9.). Es gilt folgende Zitierweise:

8.1 Monographien:

VORNAME UND NACHNAME DES AUTORS (Versalien): Titel, Verlag, Erscheinungsort, Jahr, relevante Seitenzahlen (alles durch Kommata getrennt).

8.2 Aufsätze:

VORNAME UND NACHNAME DES AUTORS: Titel des Aufsatzes, Titel der Zeitschrift, Nummer (Monat und Jahr), Seitenzahlen.

8.3 Dokumente:

VORNAME UND NACHNAME DES AUTORS (falls bekannt): Titel des Dokumentes (falls bekannt). Datum. Name der Sammlung; Nummer des Kastens/Faches der Akten. Archiv oder Einrichtung, in der man die Dokumente finden kann.

9. Erneute Verweise auf bereits zitierte Werke erfolgen verkürzt: (NACHNAME, gekürzter Titel, und Seitenangaben). Um Verwechslungen vorzubeugen, sollen die folgenden Abkürzungen nicht verwendet werden: *loc. cit.* und *op.cit.*; *ibid.* oder *ibidem* werden bei Verwendung stets kursiv gesetzt und nur bei direkt aufeinanderfolgenden Verweisen benutzt.
10. Mit dem Aufsatz werden eine Zusammenfassung von maximal 100 Worten in deutscher und englischer oder spanischer Sprache sowie drei bis fünf Schlüsselbegriffe eingereicht.
11. Ebenso wird eine kurze Vita des Autors beigefügt (10 Zeilen, spanisch).
12. Die eingesandten Artikel werden von Fachvertretern aus dem Redaktionsrat oder anonymen, externen Beratern ausgewertet. Das Resultat dieser Evaluation entscheidet über die Annahme zur Publikation oder das weitere Vorgehen. Das Ergebnis der Evaluation wird dem Autor so bald als möglich mitgeteilt.

Submissions to Potestas

GENERAL CONSIDERATIONS. EDITORIAL POLICY.

Potestas is an annual publication which offers historical research works which analyse the relationships among Religion, the Monarchy and Power from the classic world to the modern world.

Its objective is to disclose proposals within the disciplines of History and the History of Art which are relevant for the international scientific community. To that end, its commitment is to publish original contributions with a high scientific content by following international humanistic research parameters.

Articles will be submitted to of two external and depend on their positive report to be accepted for publishing. Any work presented for review must not have been published previously or presented for a review to be published elsewhere.

Should an author, whose article has been previously published in Potestas, wish it to be published elsewhere, the author would have to mention this journal as the one where the article was originally published. If in doubt, Potestas recommends consulting the Journal's directors.

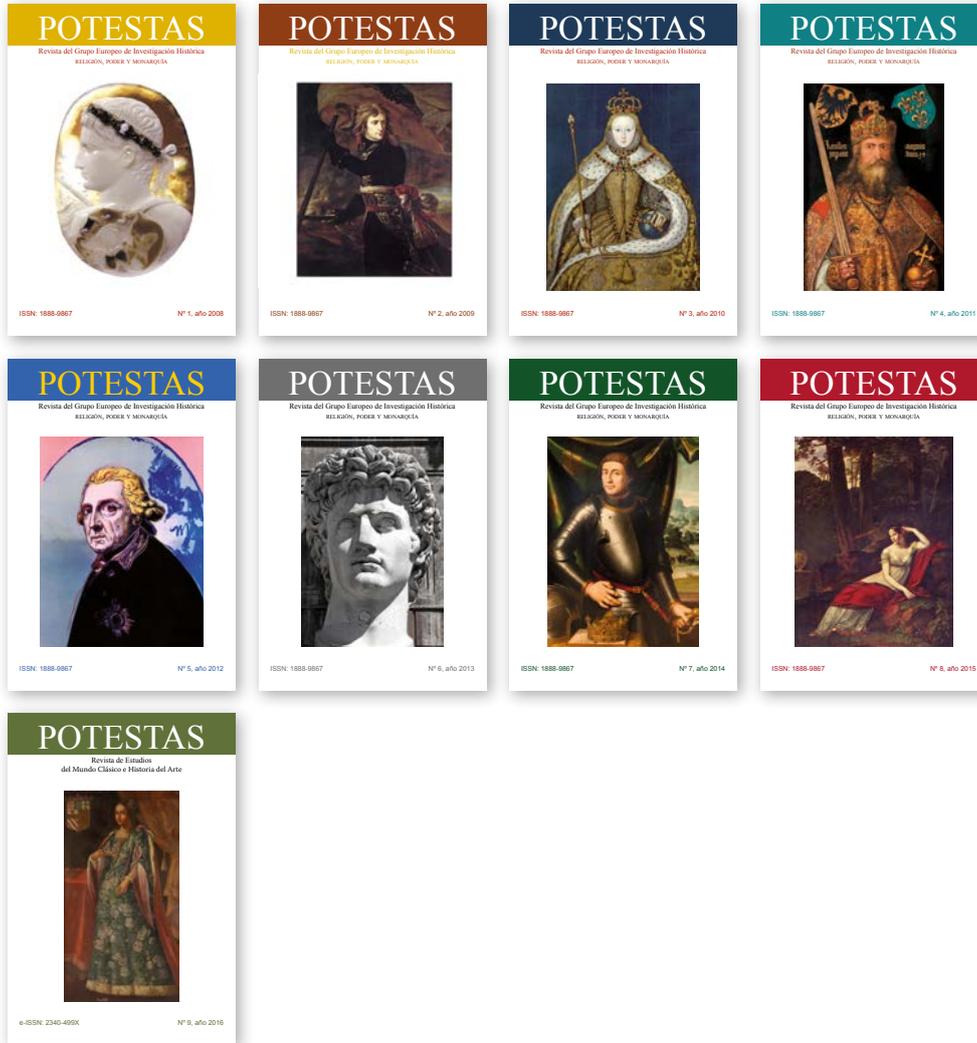
PUBLISHING ORIGINAL WORKS

1. Articles must be original works and must be no longer than 20 DIN-A4 pages printed on one side only and double spaced (2100 spaces) in Times New Roman, font size 12. Notes, images, pictures, graphs and appendices must be included separately.
2. Works may be written in Spanish, German, English, French and Italian.
3. All the works to be presented must include a printed copy and another copy on diskette or on CD-ROM (Word for Windows).
4. All original works must include the author's postal address, telephone number, e-mail and details of the institution where the author undertakes his/her activity. The authors must always keep a copy of all the original works that they send to the journal. Any original works that the authors do not request will not be returned.
5. Footnotes must be presented in number order at the bottom of the page and they must be indicated in the text in superscript. Charts, graphs, plans or illustrations must be presented separately on a digital

medium or as slides. Likewise, these elements must be numbered. A document with references to the captions must be included. Whenever possible, these captions must contain references to the authors, the title of the work, date, measurements and location.

6. The minimum image resolution should be 300 pixels or 300 dpi, and the image size should be 12 × 17 cm, in TIFF. Images will be published in color.
7. Abbreviations should be consistent throughout the article and they must be easy to identify. If necessary, a final list of all the abbreviations with their meanings will be included.
8. The bibliographical references will be included as footnotes, and a list of the bibliographical references used should appear at the end of the article. Citations will take the traditional format of historical publications as the examples below show:
 - 8.1. AUTHOR'S NAME(S) AND SURNAME(S) (SMALL CAPITAL LETTERS):
Book title, publisher, place and year of publication, the pages referred to (all separated with commas).
 - 8.2. AUTHOR'S NAME(S) AND SURNAME(S): «Title of the article», *Title of the Journal*, number (month and year), pages.
 - 8.3. AUTHOR'S NAME(S) AND SURNAME(S) (IF THEY EXIST):
«Document title» (if it exists). Date. Name of the collection: number of the box and/or file, the research centre it is located at.
9. Successive references to the same works will be abbreviated (Surname, *abbreviated title*, and pages). To avoid confusion, using the expressions *loc. cit.* or *op. cit.* is not recommended. As for *ibid.* or *ibidem*, use them only in such cases of repetitions that are absolutely immediate and write them in italics.
10. All articles should include an abstract of no more than 100 words which has to be presented in Spanish and English, with 3 to 5 key words in English and Spanish.
11. A brief curriculum vitae of some ten lines in Spanish is to be forwarded.
12. All the articles received will be reviewed by specialists of the Editorial Board or the Advisory Board, and their publication may be subject to any observations that may be indicated during the submission process, about which the author will be promptly and accurately informed.

REVISTAS POTESTAS:



COLECCIÓN POTESTAS:



ÍNDICE

<i>Presentación editorial</i>	5
BELINDA MARTÍN PORRAS (Universidad Complutense de Madrid) <i>El segundo estilo pompeyano.</i> <i>Aproximación a sus sistemas de perspectivas</i>	7
JOSÉ ÁNGEL CASTILLO LOZANO Y JOSÉ ANTONIO MOLINA GÓMEZ (Universidad de Murcia) <i>El castigo aplicado al Tyrannus Argimundo según el</i> <i>Chronicon de Juan de Biclario</i>	35
NIKLAS ENGEL (Universität Potsdam) <i>Der chthonische Dionysos - Zur Wirkmacht des Mythos in den Mysterien.</i>	53
MARCO ALVIZ (UNED) <i>Género y poder político en la Domus Augusta</i>	75
ALEJANDRO CADENAS GONZÁLEZ (Universität Potsdam) <i>The Veneration of Imperial Images between the Constantinian and</i> <i>Theodosian dynasties.</i>	93
ANTONIO GOZALBO (Universitat Jaume I) <i>Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al</i> <i>servicio de la imagen de Carlos V.</i>	109
JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE (Universidad del País Vasco) <i>Michelangelo. Muerte y resurrección: de las imágenes en el sepulcro de</i> <i>Giuliano de Médici</i>	135
DAVID GIMILIO SANZ (Museo de Bellas Artes de Valencia) <i>La galería de retratos de la casa real de Aragón en Nápoles.</i>	167
SERGI DOMÉNECH GARCÍA (Universitat de València) <i>Aristocracia alada, adalides del rey del Cielo.</i> <i>Ángeles militares en la pintura barroca americana</i>	197
CRISTINA IGUAL CASTELLÓ (Universitat Jaume I) <i>Solimán el Magnífico y Roxolana.</i> <i>El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente</i>	233
Currícula de los autores	261